



# القاهرة

أدب • فكر • فن

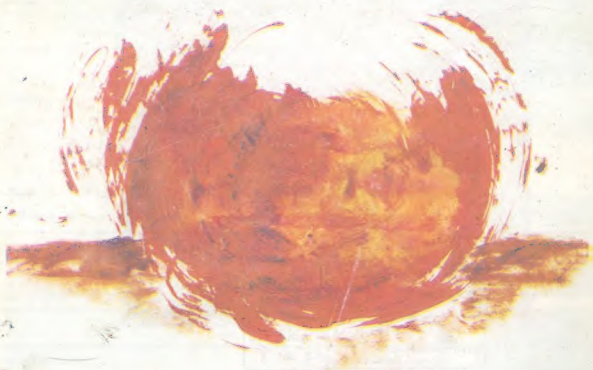
AL-QĀHIRAH

تصدر منتصف كل شهر • العدد ١٠٠٠ • رقم ١٠٠٠ • تاريخ ١٠٠٠

**في هذا العدد:** المعادل الموضوعي - الفلسفة والمشروع الحضاري  
العربي - الموروث الشعبي الفلسطيني - فرانز كافكا وظاهرة  
الاغتراب - مسئولية المترجم - العناصر التراثية في الرواية المصرية  
● من هو كاميلو خوسيه ثيلا الفائز بجائزة نوبل للآداب هذا  
العام؟ حوار مع الراحل جورج سيمون ومع الشاعر  
الفلسطيني ابراهيم نصر الله .

من المعرض السويسري بالقاهرة

التمن ٥٠ قرشاً



بالإضافة إلى الأبواب الثابتة  
قصص - شعر - متابعات - مسرح  
سينما - مكتبة - فنون جميلة - مجلات عربية وعالمية .

# لوحة الجريكو العظيمة



دوريات عربية  
BIBLIOTHECA ALEXANDRINA  
مكتبة الإسكندرية (إهداء)

رقم التسجيل ٩٠٠

اهداءات ٢٠٠٢

الشاعر / عبد المليم القبايني  
الإسكندرية



## الافتتاحية

## الدراسات

## قصص

## شعر

## مصحح

## سينما

## حوارات وتعليقات

## رسائل ومتابعات

## رسائل جامعية

## من المجلات العالمية

## من المجلات العربية

## فنون تشكيلية

## من المكتبة

## الصفحة الأخيرة

٣	في المصطلح النقدي : المعادل الموضوعي .....	د. إبراهيم حادة
٥	الفلسفة والمفهوم الحضاري العربي .....	د. سعيد مراد
١٠	الموروث الشعبي الفلسطيني في ثورة (٣٦-١٩٣٩) .....	فؤاد إبراهيم عباس
١٦	توفيق الحكيم والأبداع الفني في قصص الخيال العلمي .....	محمد محمود عبد الرزاق
٢٠	دينامية الإبداع عند الأديب .....	يوسف ميخائيل أسعد
٢٣	مستولية الترجمة .....	د. جمال الدين سيد محمد
٢٦	فرانز كافكا وظاهرة الاختراب .....	د. شبل الكروسي
٤٣	كلمة السر .....	مصطفى أبو النصر
٥٤	عباد الشمس .....	عماد الوردان
٧٣	السقوط خارج الزحام .....	طارق المهدي
٧٨	أجنحة الصفاء .....	طلعت رضوان
٣٦	ثلاثية .....	عبد المقصود عبد الكريم
٤٩	الموت يدهم حلم البرتقال .....	جليل عبد الرحمن
٥٧	من قصائد المثنى : الشاعرة الشيلية سيانيتا .....	ت.د. حسن فتح الباب
٦٤	وقفه المستحيل .....	صلاح والي
٨٤	تغلغل المسرح الأمريكي في بريطانيا من (١٩٥٠-١٩٧٥) .....	د. جمال عبد الناصر
٦٦	من أفلام مهرجان الاسكندرية السينمائي .....	د. باقر الدين
٧٤	حول فيلمي كتيبة الأعداء وأيام الغضب .....	أحمد عبد الله
٤٦	حوار مع الراحل جورج سيبتون (١٩٠٣-١٩٨٩) .....	م. ق. ق.
٥٠	حوار مع الشاعر الفلسطيني إبراهيم نصر الله .....	زياد أبو لبن
٦٨	كاميلو غوسبي ثيلا وجائزة نوبل ١٩٨٩ .....	ع. ع.
٤٠	رسالة مدريد : كاميلو غوسبي ثيلا الفائز بجائزة نوبل .....	حسن عطية
٦٠	متابعة حوارية مع د. أحمد عثمان حول مكتبة الاسكندرية .....	عصام عبد الله
٦٨	نفوذ من تاريخ الأمة الإسلامية بين الموضوعية والتحيز .....	عبد المجيد شكوي
٨١	حول مهرجان الاسكندرية السينمائي .....	أحمد رشوان
٣٢	المناسبات التراثية في الرواية المصرية ١٩١٤-١٩٨٦ .....	عرض : جمال نجيب التلاوي
١٠٦	توني موريسون ، ذاكرة تأس من بعيد .....	ت : هبة عادل عيد
١٠٢	مفهوم البناء الفني للمقصود في النقد العربي الحديث .....	مرشد الزبيدي
١٠٤	أريش فريد يندد بوحشية إسرائيل .....	عبد أبو الفضل بدران
١٠٩	الثورة الإنسانية وأبداع العصر في معرض فنانين سويسريين .....	حنا سعيد
٩٣	« هبة الشنقب » رواية فؤاد قنديل .....	عرض : قاسم عبد الأمير عجم
٩٤	قراءة في مجموعة قصص « الليل » .....	عرض : حسين عيد
٩٩	أعبال الدواويش - رواية عبد الوهاب الأسواني .....	عرض : شمس الدين موسى
١١٢	نحن والغرب .....	السيد يسين

## الثلث ٥٠ قرشاً

### الاستثمار في البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً تقريبا .  
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة .  
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥  
قرش . تونس ١٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .  
المغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا  
٨٠٠ درهم . دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨  
درهم . غزة القدس ٥٠ سنت

### الاستثمارات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريق البريد  
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحواله بريده حكومية  
أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب

### الاستثمارات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨  
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريق البريد . البلاد  
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا  
١٨ دولاراً .

### المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب  
كورنيش النيل ○ رملة بسولاق ○ القاهرة  
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية
- أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

## القاهرة

رئيس مجلس الإدارة  
أ. دكتور سمير سرهان

رئيس التحرير  
أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير  
شمس الدين موسى

المشرف الفني  
محمود الهندي



التعامل الدقيق ، وتستجد أن حالة  
الليدني مكثت العقلية — وهي تمشي  
ثالثة — قد وصلك من طريق تراكم  
ماهر لانتباكات حسيّة متخيلة .  
(ص ١٤٥)

ولا يهمننا هنا — في تعريف  
المصطلح — متاهة — أو متألّفة —  
مأخذ إليوت على مسرحية  
« هاملت »<sup>(١)</sup> : كعدم التساوق في النظم  
الشعري ، أو حاجة بعض المشاهد  
إلى شرح كمشهد بولونيوس  
وريتالدو ، أو زيادة الانفعال المطلوب  
من حسّه حتى يتجاوز لمل  
المسرحية — وإنما نصرنا عن ذلك  
كله دلالة الاصطلاحية في النطاق  
المعجمي المحدود .

\*\*\*

إن المقطوعة التي اجزأناها من  
المقالة وترجمناها هنا — تعلن من  
اعتماد إليوت بالتخلص من التأثيرات  
العاطفية غير الملائمة في الأثر الفني .  
كما لا يريد للماطفة أن تفسّ ذاتها  
على نحو مباشر ، وإنما يرمي إلى  
دراسيتها ، أي موضوعيتها ، أي  
للاشخصانيّتها ، وتحليلها بقوّة  
الشعور .

وإذا كان المؤلف لا يستطع أن  
ينقل عواطفه وأفكاره من ذهنه نقلًا  
مباشرًا إلى قاريه ، فإنه يتوجّب عليه  
أن يؤثر لها وسائل ملائمة ومعادلة  
لتنفيذ عملية النقل هذه : كموقف  
مبين ، أو جملة من الموضوعات ، أو  
سلسلة من الأحداث ، تمكن سحلي  
نحو ملموس — صورة تلك العاطفة  
المحببة المراد توصيلها ، والتي قد  
تكون حزناً ، أو سروراً ، أو حياءً  
مثلاً . وتستتار هذه الصورة مرة أخرى  
لدى القاري خلال تجربة حسية بلغة  
الشعور . وعلى هذا ، كان على  
الشعور أن يحدّد إحساساً بالماطفة ،  
وإحساساً باللفّة ، وإحساساً بواقعية  
الحياة ودلائلها « كالمعادل — الذي قد  
يكون موقفاً ، أو سلسلة من  
الموضوعات أو الأحداث — يمكن أن  
يخبر عن ملحوظة موضوعية بمعنى  
تجربة ذاتية ، وحقيقة عامة بمعنى  
حقيقة ذاتية . وهذا يعني أن العاطفة

## في المصطلح النقدي :

### المعادل الموضوعي

التقليدية ، ولم تعد هناك حاجة إلى  
بديل .

ولقد ورد المصطلح الأصلي —  
عرضاً — في مقالة غير طويلة عنوانها  
« هاملت ومشكلاته » نشرها إليوت —  
أول مرة — عام ١٩١٩ في صحيفة  
الأنثيم . ثم أعاد نشرها منقحة — مع  
مقالات أخرى — في مجموعته  
« مقالات مختارة — Selected Essays »  
التي صدرت للمرة الأولى عام  
١٩٣٢ .

أما الفقرة التي ورد فيها  
المصطلح ، فترجمتها :

« إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن  
العاطفة في شكل فني هي إيجاد معادل  
موضوعي لها . أو بعبارة أخرى —  
إيجاد مجموعة من الأشياء  
[ الموضوعات ] ، أو موقف ، أو  
سلسلة من الأحداث ، تكون هي  
الوجه المستوحى لتلك العاطفة  
بالذات . فإذا ما استوفيت الحقائق  
الخارجية — التي يجب أن تنتهي إلى  
تجربة محسوسة — فإن تلك العاطفة  
تستتار في الحال . وإذا ما فاضحت  
أية تراجمها من تراجمديت فكبير  
الأكثر تجاناً ، فإنك ستجد هذا

لم يعد استخدام مصطلح « المعادل  
الموضوعي » — الذي قال به نى .  
إس إليوت (١٨٨٨ — ١٩٦٥) —  
مقصوداً على محيط النقد الغربي  
الحديث ، وإنما تمدّاه — كثيره من  
المصطلحات المنهجية العديدة —  
إلى معظم الآداب العالمية ، والتي  
منها العربية . ولم يكن صاحبه —  
حينما استعمله أول مرة — يتوقّع  
شيوحه على هذا المدى العريض ، مما  
أثار دهشته فيما بعد ..

ولعل أول من ترجم أصل  
المصطلح الإنجليزي Objective Cor-  
relative إلى نظيره العربي « المعادل  
الموضوعي » هو الدكتور رشاد  
رشدي . ولكن خالفته — بعد ذلك  
في الترجمة — نذرة من الباحثين  
الذين نقلوه إلى : « المتبادل  
الموضوعي » ، أو « البديل-  
الموضوعي » — أو — الترابيط  
الموضوعي . إلا أن مصطلح  
« المعادل الموضوعي » — وهو  
الأنسب — شاع على نحو غالب في  
الدراسات العربية المتعلقة بالإليوت ،  
حتى استقرت صورته في المعرفة



# الفلسفة والمثروء الحضارى العربى

د. سعيد مراد

## أولاً: مقدمة :

لقد اتسعت دائرة الحوار والجدل حول الفلسفة مفهوميها وغايتها وجدواها وتباينت الآراء وتشعبت المذاهب لتشكل مجالاً هاماً من مجالات الفلسفة ذاتها .. ولسنا فى حاجة إلى تأكيد القول بأن نتاج التفلسف شكل أضخم قواعد بناء الحضارة الانسانية .. فقصه الحضارة حافلة على مر العصور بصمات التأمل الفكرى والحوار الفلسفى فى صور متباينة بل شديدة التباين مما نتج عنه بالضرورة جدلية الفكر مع الواقع .. بل وجدلية الخاص مع العام والذاتى مع الموضوعى .. والعقلى مع المادى والمثالى مع التجريبي ... فى تلاحم يعبر عن الضرورة الفلسفية فى كل بناء انسانى .

والانسان وسط ذلك كله مطالب بأن يعيش هذه التراكمات ويرصد بوعى قدرتها على التعبير عن ظاهرها ويباطنه ... ثم يتجاوز ذلك كله ليصوغ

من جديد منظومة من الفكر تتجلى فيها طموحاته من أجل أن يكون القوة الدافعة بوعى فى حركة الكون والحياة .

إن الدراسة المتأنية تدعونا إلى رصد ذلك كله ثم إلى البحث عن العوامل الذهنية التى تشترك فى احداث التفسير المطلوب لتحقيق التطور الخالق المبدع على كافة المستويات فى إطار من التناغم بين الممكن والمستحيل .. إذ أن أية محاولة جادة يمكن أن نحكم عليها بالنجاح هى تلك التى تحيل المستحيل إلى ممكن لأن فى ذلك كشف عن وعى الانسان وقدرته .. بل وتوجيه ككائن أعظم له الولاية على كل الكائنات الأخرى من حوله .. إن ذلك المطلب الذى نسعى إليه هو غاية سعى الانسان فى كل زمان ومكان .

إن التاريخ المملون يسجل اسهامات الأمم والشعوب فى المنظومة الحضارية فالحكمة التى أقام الشرق القديم أبنيتها بما تمثله من خبرة فى الحياة وتفاعل عناصرها تسلبت اشعاعاتها إلى العالم

يعلم « وهذا يعنى أن الإنسان فى مسيرته العلمية يبحث عن المجهول الذى لم يصل إليه بعد . وهكذا تتفاعل حركة الاستيعاب النشط لكل ثقافات الأمم مع ما جاء به الإسلام من دعوة للنظر والتأمل والتدبر والحوار لتقدم للبشرية حضارية حيه اضاءت افق الدنيا فى العصور الوسطى . إلا ان هذا التوجه جاء عليه حين من الدهر فخفت وضعت بل وأنعدم تأثيره بفعل كثير من العوامل من بينها بكل تأكيد الوقوف عند الموروث بلا حراك أو تفاعل أو اضافة أو تجديد وكأنه لم يعد فى الامكان أبدع مما كان . . . وذلك خطأ لا يقره عقل أو دين صحيح . . فماذا نحن فاعلون من أجل صياغة مشروع حضارى جديد ؟



## ثانيا : الفلسفة وترائسا العربى الاسلامى :-

لقد عرف المسلمون النتاج الفلسفى اليونانى - مع البدايات الأولى لحركة الترجمة التى بدأت على نطاق محدود فى عهد خالد بن يزيد ابن معاوية ويسمى حكم آل مروان (١) ثم بدأت تنسج حركة النقل والترجمة اذ حدث فى آخر عهد بنى أمية ، وأول عهد آل العباس من البدع فى الدين واختلاف المذاهب فى الحكمة ، وكثرة المناظرة مع غير المسلمين مما أوحج كل فريق إلى التغلغل فى العلوم واستيعاب مصادرها للتعاون ، أشدلت العناية بذلك ، والحرص عليه . فلما كثفوا عن ذلك كانوا كالمعطشان يصل إلى الماء ، فدخل الناس أفواجا فى العلوم اليونانية ويكثر طلبوها فازدادت رغبتهم ونفتت أسواقها ، بقدر ، ما تبخروا فيها ، كما هوشأن العلم : إن الجاهل لا يرى له قدراً والعالم يزداد فيه شوقا بقدر ما ينال منه درجة . وزاد على ذلك تنافس الخلفاء والأعيان فى تحريض الناس على ذلك وبذل الأموال لمن يعطاهما(٢)

وأذا كانت حركة الترجمة فى بداياتها الأولى قد اكتسبت بالتسرع والتعجل والنقل من السريانية إلى العربية ، لا من اليونانية مباشرة فانها بلغت فى العصر

خوف أو تردد . . لقد نعى الإسلام على المقلدين . . بل وذم أهل التقليد حيث قال جل شأنه : - « وإذ قيل لهم تعالوا إلى ما أنزل الله وإلى الرسول قالوا حسبنا ما وجدنا عليه آيانه أو لو كان آباؤهم لا يعلمون شيئا ولا يهتدون » ( المائدة : ١٠٤ ) بل وسفه هؤلاء الذين يتكبرون الحق ويكتمونه فيقول جل وعلا « الذين آتيناهم الكتاب يعرفونه كما يعرفون أبناءهم وإن فريقا منهم ليكتمون الحق وهم يعلمون » ( البقرة : ١٤٦ ) . . وقد عالج الإسلام طرائق المعرفة وأدواتها معالجة محكمة دقيقة والمتبع لآيات القرآن من خلال التحليل القائم على ادراك العلاقة الموضوعية بين آيات القرآن وسوره يدرك ذلك . . فان أول ما نزل من الوحي قوله تعالى : « اقرأ باسم ربك الذى خلق خلق خلق الإنسان من علق ، اقرأ وربك الأكرم الذى علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم ، ( العلق : ١ - ٥ ) ربط بين القراءة كوسيلة من وسائل المعرفة وبين خلق الإنسان ثم وضع المطلق لكل بحث علمى حيث يقول : « علم الإنسان ما لم

تمهد الطريق للمعرفة الحقبة . . وجاء النتاج الفلسفى اليونانى لا يؤكد العقبرية اليونانية . . بل ليقيم جسرا تتفاعل معه الأبنية والانساق الإجتماعية على مختلف مستوياتها عبر أجيال البشر . . الذى يمثل تجميعهم تكوينات التاريخ الكلى والعام بامتداداته خلال قنوات التعبير المنطوق فى تحديد مجرى التيار الحضارى نحو غاية الإنسان فى التدفق والابتياق فى عقليه الوجود والكون لكن ابن نحن كامة وسط هذه كله ؟ ان الميراث الحضارى الضخم الذى تركته أأم وشعوب سبقت مسيرتنا الحضارية . . من يونانية وفارسية وهندية بل ورومانية . . فتح أماننا كثيرا من الصفحات التى استوعبها أبناء أمنا ممن يمثلون الطليعة المستترة فى أحداث حركة واعية مدركة تتجاوز ذلك الميراث ولا تقف عنده . . إن ذلك لا يمثل الحقيقة التى نؤمن بها وإنما هو يمثل جزءا منها . . يتقدم عليه ما هو أعظم إنه الإسلام الذى أحدث بمواثيقه ثورة على كل جمود وتخلف وتحجر . . . وفتح أبواب الاجتهاد بأعمال فكر ونظر دون



الثاني منذ منتصف القرن الرابع الهجري تتم من اليونانية إلى العربية مباشرة مع عقد مقارنات بين ترجمات العصر الأول والعصر الثاني<sup>(١)</sup> وبذلك استمت بالتدقيق والموضوعية وأصبح الاهتمام بالترجمة ذا طابع جماعي لا تنأى بموت أحد ذلك أن الدافع دافع حضارى أصيل فالعلمون والعصر العباسى قد أوغلوا فى الحضارة وهى تستند إلى العلم فالتمسوه عند أهله من أصحاب الحضارات<sup>(٢)</sup> بهذا تزود فلاسفة المسلمون من الفلسفة اليونانية منهجاً وموضوعاً وبدأوا يوجهون كثيراً من المشكلات المعطوفة بما فى ذلك المشكلات ذات الطابع الدينى بمنهج الفلاسفة ، بل وينقسمون البحوث والدراسات التى تؤكد عدم التعارض بين الدين والفلسفة وقد بدأ بذلك فيلسوف العرب الأول أبو يوسف يعقوب بن اسحاق الكندي (ت سنة ٢١٨ هـ) فى رسالته إلى المتعصب فى الفلسفة الأولى<sup>(٣)</sup> ثم جاء الفسارابى (ت ٣٣٩ هـ) وقدم محاولة أخرى فى كتابه «الجمع بين رأى الحكيمين»<sup>(٤)</sup> وقد عنى ابن سينا التوفيق بين الدين والفلسفة فى كثير من رسائله وكتابهاته وبخاصة كتابه «النجاة» و «الإشارات والتنبيهات» فقد خصص بعض صفحات من كل هذين الكتابين للغرض ذاته<sup>(٥)</sup> هذا عن فلاسفة المشرق العربى . فإذا ما انتقلنا إلى فلاسفة المغرب العربى فقد اشتهر منهم ابن طفيل (ت سنة ٥٨١ هـ) خاصة فى تناول قضية التوفيق بين الدين والفلسفة ، وإذا كنا لم نثر على مصنف له سوى قصة حى بن يقظان ، فإن هذا المصنف الوحيد قد عنى بظاهر هذا الانفاق والتدليل عليه<sup>(٦)</sup> وكانت خاتمة العطف على يد أعظم فلاسفة العرب ابن رشد الذى خصص للغاية التى أراد الوصول إليها . وهى عدم تناقض بين الحكمة والشريعة - كتابه «فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال» و «الكشف عن مناهج الآلة فى عقائد الملة» ، ولم يبق الأمر عند هذين الكتابين بل تناول كثيراً من المسائل التى تؤكد ذلك وتقوية

فى كتابه تهافت التهافت . ان فلاسفة المسلمين يعملهم هذا قطعوا الطريق على كل المعارضين والمزايدين باسم الدين .

إن ذلك كله يؤكد اهتمام المفكر المسلم بالفلسفة وعلى ذلك تبدوا محبتهم للفلسفة فى المكانة التى خصوها والدرجة التى إليها أوصلوها يقول الكندي «إن أعلى الصناعات الانسانية منزلة وأشرفها مرتبة صناعة الفلسفة ، التى حدها علم الأشياء بحقائقها بقدر طاقة الإنسان ، لأن غرض الفيلسوف فى علمه اسباب الحق وهى عمله العمل بالحق»<sup>(٧)</sup> ويقول فى موضع آخر قال الحكيم : أرسطوطاليس فى أول الجدل : ان علم كل شيء ينظر فيه يقع (أو ينطوى) تحت الفلسفة التى هى علم كل شيء ، وينضى القدر من الاهتمام يقول الغارابى : والعلوم النظرية إما أن يعلمها الأئمة والملوك ، وإما أن يعلمها من سبيله أن يستحفظ العلوم النظرية<sup>(٨)</sup> وهو يقصد بالعلوم النظرية الفلسفة ويقصد بالأئمة والملوك الحكام من الحكام أما من سبيله لتعلمها فهم الفلاسفة وهذا العلم هو أقدم العلوم وأكملها ورأسه ، وسائر العلوم الأخرى الرئيسة هى تحت رئاسة هذا العلم<sup>(٩)</sup> وهو هنا يؤكد على علو العلم العقلى البرهاني ، ثم يؤكد على ضرورة توفر العلم الحق لكل ما من شأنه أن يكون صاحب سلطة ومكانة فيقول : «فإن معنى الإمام والفيلسوف وواضع التوايس معنى واحد الا أن اسم الفيلسوف يدل منه على الفضيلة النظرية ، إلا أنها إن كانت مزمنة على أن تكون الفضيلة النظرية على كمالها الأخير من كل الوجوه ، لزم ضرورة أن تكون فيه سائر القوى . وواضع التوايس يدل منه على وجود المعرفة بشرائط المعقولات العملية والقوة على استخراجها والقوة على إيجادها فى الأمم والمدن . فإن كانت هذه مزمنة أن تكون موجودة عن علم ، لزم أن تكون قبل هذه فضيلة نظرية على جهة ما يلزم وجود المتأخر وجود المتقدم . واسم الملك يدل على التسلسل والافتقار . والافتقار التام هو أن يكون أعظم الاقدارات قوة ،

وأن يكون اقتداراً على الشيء بالأشياء الخارجية عنه فقط ، بل بما يكون فى ذاته المقدرة بأن تكون صناعته وماهيته وفضيلته عظيمة القوة جداً وليس ، يمكن ذلك الا بعظم قوة المعرفة وعظم قوة الفكرة ، وعظم قوة الفضيلة والصناعة»<sup>(١٠)</sup> هكذا يصور لنا المعلم الثانى عظمة الفلسفة والتغلب التى هى العلم الكلى التام الضرورى لكل من يريد الحياة .

والفلسفة عند ابن سينا هى الحكمة بأقسامها المختلفة الحكمة استكمال النفس الانسانية بتصور الأمور والتصديق بالحقائق النظرية والعملية على قدر الطاقة البشرية<sup>(١١)</sup> والمجال لا يتسع لعرض أقسام الحكمة لذلك سنعرض للحكمة النظرية والحكمة المتعلقة بالأمور النظرية التى إليها أن نعلمها وليس إلينا أن نعلمها تسمى حكمة نظرية<sup>(١٢)</sup> أى التفكير والنظر الصرف ومن أوتى استكمال نفسه بهاتين الحكمتين والعمل على ذلك باحداهما فقد أوتى خيراً كثيراً<sup>(١٣)</sup> فإذا ما أضفنا إلى كل ذلك ما قاله ابن رشد عن الفلسفة وفعل التغلب الذى هو النظر فى الموجودات واعتبارها من جهة دلالتها على الصانع<sup>(١٤)</sup> وهذا غاية النظر . لأدركنا مكانة الفلسفة بين فلاسفة المسلمين . ولا يبق الأمر عند فلاسفة المسلمين وإنما يتجاوزها لما قدمه علماء الأصول «أصول الدين» و «أصول الفقه» من منافع أثرت الحياة العقلية وقدمت كثيراً من العلوم العقلية كالمناظرة والجدل والمنطق وأصول الفقه والمنهج الاستقرائى فى العلوم الطبيعية مما شكل الأندنية والأشنان الفكرية والحضارية لأمتنا العربية فى وقت كانت أوروبا فيه تخضع لتحكم الكنيسة التى فرضت على العقل الجمود والتجمل وصادت كل فكر جديد .

لذلك فإن معالم الحضارة العربية الإسلامية تنأى عن التصبب والجمود والتقليد وتحترم العقل والإبداع الفكرى الذى كان ثمرة العلم العقلية التى تمتلئ فى شدة العلوم :-

١ - المناظرة :- المناظرة فى اللغة تطلق على عدة معان ، منها المقابلة

١٠٠  
١٠١  
١٠٢  
١٠٣  
١٠٤  
١٠٥  
١٠٦  
١٠٧  
١٠٨  
١٠٩  
١١٠  
١١١  
١١٢  
١١٣  
١١٤  
١١٥  
١١٦  
١١٧  
١١٨  
١١٩  
١٢٠  
١٢١  
١٢٢  
١٢٣  
١٢٤  
١٢٥  
١٢٦  
١٢٧  
١٢٨  
١٢٩  
١٣٠  
١٣١  
١٣٢  
١٣٣  
١٣٤  
١٣٥  
١٣٦  
١٣٧  
١٣٨  
١٣٩  
١٤٠  
١٤١  
١٤٢  
١٤٣  
١٤٤  
١٤٥  
١٤٦  
١٤٧  
١٤٨  
١٤٩  
١٥٠  
١٥١  
١٥٢  
١٥٣  
١٥٤  
١٥٥  
١٥٦  
١٥٧  
١٥٨  
١٥٩  
١٦٠  
١٦١  
١٦٢  
١٦٣  
١٦٤  
١٦٥  
١٦٦  
١٦٧  
١٦٨  
١٦٩  
١٧٠  
١٧١  
١٧٢  
١٧٣  
١٧٤  
١٧٥  
١٧٦  
١٧٧  
١٧٨  
١٧٩  
١٨٠  
١٨١  
١٨٢  
١٨٣  
١٨٤  
١٨٥  
١٨٦  
١٨٧  
١٨٨  
١٨٩  
١٩٠  
١٩١  
١٩٢  
١٩٣  
١٩٤  
١٩٥  
١٩٦  
١٩٧  
١٩٨  
١٩٩  
٢٠٠  
٢٠١  
٢٠٢  
٢٠٣  
٢٠٤  
٢٠٥  
٢٠٦  
٢٠٧  
٢٠٨  
٢٠٩  
٢١٠  
٢١١  
٢١٢  
٢١٣  
٢١٤  
٢١٥  
٢١٦  
٢١٧  
٢١٨  
٢١٩  
٢٢٠  
٢٢١  
٢٢٢  
٢٢٣  
٢٢٤  
٢٢٥  
٢٢٦  
٢٢٧  
٢٢٨  
٢٢٩  
٢٣٠  
٢٣١  
٢٣٢  
٢٣٣  
٢٣٤  
٢٣٥  
٢٣٦  
٢٣٧  
٢٣٨  
٢٣٩  
٢٤٠  
٢٤١  
٢٤٢  
٢٤٣  
٢٤٤  
٢٤٥  
٢٤٦  
٢٤٧  
٢٤٨  
٢٤٩  
٢٥٠  
٢٥١  
٢٥٢  
٢٥٣  
٢٥٤  
٢٥٥  
٢٥٦  
٢٥٧  
٢٥٨  
٢٥٩  
٢٦٠  
٢٦١  
٢٦٢  
٢٦٣  
٢٦٤  
٢٦٥  
٢٦٦  
٢٦٧  
٢٦٨  
٢٦٩  
٢٧٠  
٢٧١  
٢٧٢  
٢٧٣  
٢٧٤  
٢٧٥  
٢٧٦  
٢٧٧  
٢٧٨  
٢٧٩  
٢٨٠  
٢٨١  
٢٨٢  
٢٨٣  
٢٨٤  
٢٨٥  
٢٨٦  
٢٨٧  
٢٨٨  
٢٨٩  
٢٩٠  
٢٩١  
٢٩٢  
٢٩٣  
٢٩٤  
٢٩٥  
٢٩٦  
٢٩٧  
٢٩٨  
٢٩٩  
٣٠٠  
٣٠١  
٣٠٢  
٣٠٣  
٣٠٤  
٣٠٥  
٣٠٦  
٣٠٧  
٣٠٨  
٣٠٩  
٣١٠  
٣١١  
٣١٢  
٣١٣  
٣١٤  
٣١٥  
٣١٦  
٣١٧  
٣١٨  
٣١٩  
٣٢٠  
٣٢١  
٣٢٢  
٣٢٣  
٣٢٤  
٣٢٥  
٣٢٦  
٣٢٧  
٣٢٨  
٣٢٩  
٣٣٠  
٣٣١  
٣٣٢  
٣٣٣  
٣٣٤  
٣٣٥  
٣٣٦  
٣٣٧  
٣٣٨  
٣٣٩  
٣٤٠  
٣٤١  
٣٤٢  
٣٤٣  
٣٤٤  
٣٤٥  
٣٤٦  
٣٤٧  
٣٤٨  
٣٤٩  
٣٥٠  
٣٥١  
٣٥٢  
٣٥٣  
٣٥٤  
٣٥٥  
٣٥٦  
٣٥٧  
٣٥٨  
٣٥٩  
٣٦٠  
٣٦١  
٣٦٢  
٣٦٣  
٣٦٤  
٣٦٥  
٣٦٦  
٣٦٧  
٣٦٨  
٣٦٩  
٣٧٠  
٣٧١  
٣٧٢  
٣٧٣  
٣٧٤  
٣٧٥  
٣٧٦  
٣٧٧  
٣٧٨  
٣٧٩  
٣٨٠  
٣٨١  
٣٨٢  
٣٨٣  
٣٨٤  
٣٨٥  
٣٨٦  
٣٨٧  
٣٨٨  
٣٨٩  
٣٩٠  
٣٩١  
٣٩٢  
٣٩٣  
٣٩٤  
٣٩٥  
٣٩٦  
٣٩٧  
٣٩٨  
٣٩٩  
٤٠٠  
٤٠١  
٤٠٢  
٤٠٣  
٤٠٤  
٤٠٥  
٤٠٦  
٤٠٧  
٤٠٨  
٤٠٩  
٤١٠  
٤١١  
٤١٢  
٤١٣  
٤١٤  
٤١٥  
٤١٦  
٤١٧  
٤١٨  
٤١٩  
٤٢٠  
٤٢١  
٤٢٢  
٤٢٣  
٤٢٤  
٤٢٥  
٤٢٦  
٤٢٧  
٤٢٨  
٤٢٩  
٤٣٠  
٤٣١  
٤٣٢  
٤٣٣  
٤٣٤  
٤٣٥  
٤٣٦  
٤٣٧  
٤٣٨  
٤٣٩  
٤٤٠  
٤٤١  
٤٤٢  
٤٤٣  
٤٤٤  
٤٤٥  
٤٤٦  
٤٤٧  
٤٤٨  
٤٤٩  
٤٥٠  
٤٥١  
٤٥٢  
٤٥٣  
٤٥٤  
٤٥٥  
٤٥٦  
٤٥٧  
٤٥٨  
٤٥٩  
٤٦٠  
٤٦١  
٤٦٢  
٤٦٣  
٤٦٤  
٤٦٥  
٤٦٦  
٤٦٧  
٤٦٨  
٤٦٩  
٤٧٠  
٤٧١  
٤٧٢  
٤٧٣  
٤٧٤  
٤٧٥  
٤٧٦  
٤٧٧  
٤٧٨  
٤٧٩  
٤٨٠  
٤٨١  
٤٨٢  
٤٨٣  
٤٨٤  
٤٨٥  
٤٨٦  
٤٨٧  
٤٨٨  
٤٨٩  
٤٩٠  
٤٩١  
٤٩٢  
٤٩٣  
٤٩٤  
٤٩٥  
٤٩٦  
٤٩٧  
٤٩٨  
٤٩٩  
٥٠٠  
٥٠١  
٥٠٢  
٥٠٣  
٥٠٤  
٥٠٥  
٥٠٦  
٥٠٧  
٥٠٨  
٥٠٩  
٥١٠  
٥١١  
٥١٢  
٥١٣  
٥١٤  
٥١٥  
٥١٦  
٥١٧  
٥١٨  
٥١٩  
٥٢٠  
٥٢١  
٥٢٢  
٥٢٣  
٥٢٤  
٥٢٥  
٥٢٦  
٥٢٧  
٥٢٨  
٥٢٩  
٥٣٠  
٥٣١  
٥٣٢  
٥٣٣  
٥٣٤  
٥٣٥  
٥٣٦  
٥٣٧  
٥٣٨  
٥٣٩  
٥٤٠  
٥٤١  
٥٤٢  
٥٤٣  
٥٤٤  
٥٤٥  
٥٤٦  
٥٤٧  
٥٤٨  
٥٤٩  
٥٥٠  
٥٥١  
٥٥٢  
٥٥٣  
٥٥٤  
٥٥٥  
٥٥٦  
٥٥٧  
٥٥٨  
٥٥٩  
٥٦٠  
٥٦١  
٥٦٢  
٥٦٣  
٥٦٤  
٥٦٥  
٥٦٦  
٥٦٧  
٥٦٨  
٥٦٩  
٥٧٠  
٥٧١  
٥٧٢  
٥٧٣  
٥٧٤  
٥٧٥  
٥٧٦  
٥٧٧  
٥٧٨  
٥٧٩  
٥٨٠  
٥٨١  
٥٨٢  
٥٨٣  
٥٨٤  
٥٨٥  
٥٨٦  
٥٨٧  
٥٨٨  
٥٨٩  
٥٩٠  
٥٩١  
٥٩٢  
٥٩٣  
٥٩٤  
٥٩٥  
٥٩٦  
٥٩٧  
٥٩٨  
٥٩٩  
٦٠٠  
٦٠١  
٦٠٢  
٦٠٣  
٦٠٤  
٦٠٥  
٦٠٦  
٦٠٧  
٦٠٨  
٦٠٩  
٦١٠  
٦١١  
٦١٢  
٦١٣  
٦١٤  
٦١٥  
٦١٦  
٦١٧  
٦١٨  
٦١٩  
٦٢٠  
٦٢١  
٦٢٢  
٦٢٣  
٦٢٤  
٦٢٥  
٦٢٦  
٦٢٧  
٦٢٨  
٦٢٩  
٦٣٠  
٦٣١  
٦٣٢  
٦٣٣  
٦٣٤  
٦٣٥  
٦٣٦  
٦٣٧  
٦٣٨  
٦٣٩  
٦٤٠  
٦٤١  
٦٤٢  
٦٤٣  
٦٤٤  
٦٤٥  
٦٤٦  
٦٤٧  
٦٤٨  
٦٤٩  
٦٥٠  
٦٥١  
٦٥٢  
٦٥٣  
٦٥٤  
٦٥٥  
٦٥٦  
٦٥٧  
٦٥٨  
٦٥٩  
٦٦٠  
٦٦١  
٦٦٢  
٦٦٣  
٦٦٤  
٦٦٥  
٦٦٦  
٦٦٧  
٦٦٨  
٦٦٩  
٦٧٠  
٦٧١  
٦٧٢  
٦٧٣  
٦٧٤  
٦٧٥  
٦٧٦  
٦٧٧  
٦٧٨  
٦٧٩  
٦٨٠  
٦٨١  
٦٨٢  
٦٨٣  
٦٨٤  
٦٨٥  
٦٨٦  
٦٨٧  
٦٨٨  
٦٨٩  
٦٩٠  
٦٩١  
٦٩٢  
٦٩٣  
٦٩٤  
٦٩٥  
٦٩٦  
٦٩٧  
٦٩٨  
٦٩٩  
٧٠٠  
٧٠١  
٧٠٢  
٧٠٣  
٧٠٤  
٧٠٥  
٧٠٦  
٧٠٧  
٧٠٨  
٧٠٩  
٧١٠  
٧١١  
٧١٢  
٧١٣  
٧١٤  
٧١٥  
٧١٦  
٧١٧  
٧١٨  
٧١٩  
٧٢٠  
٧٢١  
٧٢٢  
٧٢٣  
٧٢٤  
٧٢٥  
٧٢٦  
٧٢٧  
٧٢٨  
٧٢٩  
٧٣٠  
٧٣١  
٧٣٢  
٧٣٣  
٧٣٤  
٧٣٥  
٧٣٦  
٧٣٧  
٧٣٨  
٧٣٩  
٧٤٠  
٧٤١  
٧٤٢  
٧٤٣  
٧٤٤  
٧٤٥  
٧٤٦  
٧٤٧  
٧٤٨  
٧٤٩  
٧٥٠  
٧٥١  
٧٥٢  
٧٥٣  
٧٥٤  
٧٥٥  
٧٥٦  
٧٥٧  
٧٥٨  
٧٥٩  
٧٦٠  
٧٦١  
٧٦٢  
٧٦٣  
٧٦٤  
٧٦٥  
٧٦٦  
٧٦٧  
٧٦٨  
٧٦٩  
٧٧٠  
٧٧١  
٧٧٢  
٧٧٣  
٧٧٤  
٧٧٥  
٧٧٦  
٧٧٧  
٧٧٨  
٧٧٩  
٧٨٠  
٧٨١  
٧٨٢  
٧٨٣  
٧٨٤  
٧٨٥  
٧٨٦  
٧٨٧  
٧٨٨  
٧٨٩  
٧٩٠  
٧٩١  
٧٩٢  
٧٩٣  
٧٩٤  
٧٩٥  
٧٩٦  
٧٩٧  
٧٩٨  
٧٩٩  
٨٠٠  
٨٠١  
٨٠٢  
٨٠٣  
٨٠٤  
٨٠٥  
٨٠٦  
٨٠٧  
٨٠٨  
٨٠٩  
٨١٠  
٨١١  
٨١٢  
٨١٣  
٨١٤  
٨١٥  
٨١٦  
٨١٧  
٨١٨  
٨١٩  
٨٢٠  
٨٢١  
٨٢٢  
٨٢٣  
٨٢٤  
٨٢٥  
٨٢٦  
٨٢٧  
٨٢٨  
٨٢٩  
٨٣٠  
٨٣١  
٨٣٢  
٨٣٣  
٨٣٤  
٨٣٥  
٨٣٦  
٨٣٧  
٨٣٨  
٨٣٩  
٨٤٠  
٨٤١  
٨٤٢  
٨٤٣  
٨٤٤  
٨٤٥  
٨٤٦  
٨٤٧  
٨٤٨  
٨٤٩  
٨٥٠  
٨٥١  
٨٥٢  
٨٥٣  
٨٥٤  
٨٥٥  
٨٥٦  
٨٥٧  
٨٥٨  
٨٥٩  
٨٦٠  
٨٦١  
٨٦٢  
٨٦٣  
٨٦٤  
٨٦٥  
٨٦٦  
٨٦٧  
٨٦٨  
٨٦٩  
٨٧٠  
٨٧١  
٨٧٢  
٨٧٣  
٨٧٤  
٨٧٥  
٨٧٦  
٨٧٧  
٨٧٨  
٨٧٩  
٨٨٠  
٨٨١  
٨٨٢  
٨٨٣  
٨٨٤  
٨٨٥  
٨٨٦  
٨٨٧  
٨٨٨  
٨٨٩  
٨٩٠  
٨٩١  
٨٩٢  
٨٩٣  
٨٩٤  
٨٩٥  
٨٩٦  
٨٩٧  
٨٩٨  
٨٩٩  
٩٠٠  
٩٠١  
٩٠٢  
٩٠٣  
٩٠٤  
٩٠٥  
٩٠٦  
٩٠٧  
٩٠٨  
٩٠٩  
٩١٠  
٩١١  
٩١٢  
٩١٣  
٩١٤  
٩١٥  
٩١٦  
٩١٧  
٩١٨  
٩١٩  
٩٢٠  
٩٢١  
٩٢٢  
٩٢٣  
٩٢٤  
٩٢٥  
٩٢٦  
٩٢٧  
٩٢٨  
٩٢٩  
٩٣٠  
٩٣١  
٩٣٢  
٩٣٣  
٩٣٤  
٩٣٥  
٩٣٦  
٩٣٧  
٩٣٨  
٩٣٩  
٩٤٠  
٩٤١  
٩٤٢  
٩٤٣  
٩٤٤  
٩٤٥  
٩٤٦  
٩٤٧  
٩٤٨  
٩٤٩  
٩٥٠  
٩٥١  
٩٥٢  
٩٥٣  
٩٥٤  
٩٥٥  
٩٥٦  
٩٥٧  
٩٥٨  
٩٥٩  
٩٦٠  
٩٦١  
٩٦٢  
٩٦٣  
٩٦٤  
٩٦٥  
٩٦٦  
٩٦٧  
٩٦٨  
٩٦٩  
٩٧٠  
٩٧١  
٩٧٢  
٩٧٣  
٩٧٤  
٩٧٥  
٩٧٦  
٩٧٧  
٩٧٨  
٩٧٩  
٩٨٠  
٩٨١  
٩٨٢  
٩٨٣  
٩٨٤  
٩٨٥  
٩٨٦  
٩٨٧  
٩٨٨  
٩٨٩  
٩٩٠  
٩٩١  
٩٩٢  
٩٩٣  
٩٩٤  
٩٩٥  
٩٩٦  
٩٩٧  
٩٩٨  
٩٩٩  
١٠٠٠

ومنها المكافأة وتطلق في الاصطلاح « على تردد الكلام بين شخصين يقصد كل واحد منهما تصحيح قوله وإبطال قول صاحبه ، مع رغبة كل منهما في ظهور الحق » المناظرة على هذا النحو ليست شكلاً من أشكال الفلسفة إذ أن غاية المناظران اظهار الحق على عكس الفلسفة .

## ٢ - الجدول :

لقد حظى الجدول باهتمام كافة المفكرين العرب على مر العصور باعتباره أحد العلوم العقلية التي تستخدم في البرهان . وقد تأثروا إيجابياً وسلباً بالفيلسوف اليوناني « أرسطو طاليس » وهذا واضح في تعريفاتهم للجدول

يقول الفارابي : « صناعة الجدول هي الصناعة التي بها يحصل للإنسان القوة على أن يعمل من مقدمات مشهورة . قياساً في إبطال وضع موضوع كلي يتسلمه بالسؤال عن معييب يتضمن حفظه . أي جزء من جزئي النقض اتفق وعلى كلى حفظ كل وضع موضوعه كلي يعرضه لسائل يتضمن إبطاله ، أي جزئي النقض اتفق »<sup>(١)</sup> وعلى هذا فالجدول بين طرفين سائل ومعيب كل طرف يحاول إبطال رأي الآخر من طريق اظهار تناقض في أقواله ، وتستمر حركة الجدول . بين السائل والمعيب فتتولد الكثير من القضايا الفكرية مضيفة أبعاداً جديدة لم تكن معروفة من قبل . ويقدم ابن رشد تعريفاً آخر يتضمن نفس المعنى فيقول : « وهذه الصناعة - يقصد صناعة الجدول - هي بالجملة الصناعة التي تفدر بها إذا كنا سائلين ، أن نعمل من مقدمات مشهورة قياساً على إبطال كل وضع يتضمن المعيب حفظه ، وعلى حفظ كل وضع كلى يروم السائل إبطاله إذا كنا معيبين ، وذلك بحسب ما يمكن في وضع فانه ليس من شأن السائل أن يبطل ولابد ما تضمن المعيب حفظه ، ولا من شأن المعيب أن يحفظ من الإبطال ما تضمن حفظه ولابد ، بل شأن كل واحد منهما ، إذا أجاد السؤال والجواب أن يأتي بغاية ما يمكن في ذلك الوضع من الحفاظ أو الإبطال »<sup>(٢)</sup> وهذا يؤكد على دور

الجدول في صياغة الأفكار . أما الامام الجويني هو واحد من علماء الأصول فيعرف الجدول بقوله « وأما حقيقة في عرف العلماء بالأصول والفروع فقد اختلفت عباراتهم في حده فذهب بعض المتأخرين إلى أن حده هو « دفع الخصم بحجة أو شبهة » ومنهم من قال « وحده أنه تحقيق الحق ، وتزهير الباطل » ومنهم من قال : « هو نظر مشترك بين اثنين » ومنهم من قال : هو طلب الحكم بالفكر مع الخصم « ولا يوافق الامام الجويني على كل هذه التعريفات ويقول : والصحيح أن يقال : اظهار المتنازعين مقتضى نظرهما على التذلل والتنافي بالعبارة أو ما يقوم مقامها من الإشارة والدلالة »<sup>(٣)</sup> وإذا كان الجدول أحد العلوم العقلية التي ابرزت عناصر الثقافة العربية الإسلامية فان حركة العقل العربي لم تتوقف عند ذلك المبدأ بل أضاف إليه علوم أخرى منها الدراسات المنطقية التي شغلت مساحة واسعة من تراثنا الحضاري بين مد وجزر وبين معارض ومؤيد ومع ذلك فقد كتبت كثير من الكتب المنطقية التي تحملت مدرسة « حنين بن اسحاق الجهد الأكبر في ترجمة النصوص المنطقية اليونانية إلى العربية »<sup>(٤)</sup> أو الشروح المنطقية التي وضعت مدرسة بغداد الصورة النهائية التي اتخذتها هذه الشروح واعنى بها الشروح الثلاثية ( ملخص ومتوسط وكبير ) ثم بعد ذلك وفيه مرحلة التأليف على يد المناطقة العرب من أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد وغيرهم كثير من الذين جعلوا المنطق معيار العلم وميزانه ، بل ميزان الحكماء وعاصم العقول ومبين القواعد والأصول الذي تأسس على شهيته ومثاله علوم آخر كالنحو والعروض وأصول الفقه وقواعد المنهج خلاصة القول : - أن العلوم العقلية والصناعات النظرية وحلقات الجدول والمناظرة هي المواد التي شكلت البناء الحضاري لأمتنا العربية وهي القواعد المثبتة لكل ابتداء فكري . وصحيح انكظ تراثنا العربي والإسلامي بكثير من العلوم والمسائل الا أننا نرى أن علينا أن نتف على ما هو ضابط للفكر

قائم على العقل مستقيم مع منهج كل عصر في المعرفة والبحث ولا مخرج لنا مما نحن فيه من التخلف إلا بأعمال النظر والفكر واحترام العقل بكل نتاجاته وبقااعلاته .

## ثالثاً : - ما الذي يمكن أن تقدمه الفلسفة لصياغة مشروع حضاري :

إن كل ما سبق عرضه يعد من جانبنا البنية الأساسية للمشروع الحضاري العربي . إذ أن غنية العقل وضيق العلوم العقلية وعقل باب الاجتهاد والوقوف عند الموروث وعدم تجاوز ما كان كل ذلك وراء تخلف هذه الأمة وضعفها . إن المآزق العربي الراهن يحتاج إلى ثورة في وسائل العلم والمعرفة ومناهج البحث والتعلم والتخلص من أسر الماضي وسطوته وجبروته . أين العلوم العقلية في حياتنا ؟ أننا ندر في حلقة مفرقة نبداً حيث تنتهي وتنتهي حيث نبداً متصورين أننا نقدم جديداً ولا جديد . . . لذلك فان الفلسفة تقدم لنا المنهج وعلمنا أن نبداً المنهج بالشك الذي يخلصنا من أي سلطة على الفكر والعقل . فالشك تساؤل كلما أجبت عليه تولد لدينا شك جديد لنجيب عليه مرة ثلوة مرة . . ولا نزعزع أننا ننصل إلى الحقيقة الكلية المطلقة لأن ادعاء ذلك معناه أننا وصلنا إلى منتهى الوصول . . ثم نتجاوز بعد ذلك حدود المحيلة لنطلق إلى العالمية بالتعرف على المذهب والاتجاهات والأفكار والأنساق بلا خوف ولا تردد بحجة الحفاظ على القيم والمبادئ . فالخوف جسر ممتد يحكم على الناس بالتوقع والموت . ولما لا تكون لدينا القدرة على المواجهة وبدلاً من أن نخاف نصنع ما يضيف للحضارة الانسانية بعداً جديداً .

إن ذلك كله رهين بحركة نشطة واعية للترجمة تجلي لنا نتاج الفكرى العالمي . كما حدث في القرن الثاني إلى الخامس الهجري . إن المصادر على المطلوب حكم على كل ما من شأنه أن يثرى الحياة بالموت . ففى

الوقت الذي يبحث فيه العالم عن منظور جديد للعالم تقف نحن لكي نقول ان في التراث الغناء بل الغناء انها مغالطة متفائل الزمن بل تتنافس ضمن الحياة ، فاذا كان الله الذي جعل الله منه كل شيء حي يحتاج إلى السريان والتدفق والتجديد لأن الماء الراكد الأس لا ينتج حياة بل يقتل الحياة ، وكذلك الفكر ، يحتاج إلى التدفق والسريان وذلك يمكن من متفعله الا وما ضيعنا خطة تقوم على ما يلي : -

(١) توفير الامكانيات المادية والثقافية  
فليس بالمعش وحده يحيا الانسان  
(٢) الانفتاح على المثيرات الثقافية  
فالانفتاح يصنع غربه الانسان عن عالمه  
ووجوده -

(٣) التأكيد على الاستمرارية  
والصبر لا على مجرد الوجود الجامد  
الذي يصنع منا كائنات صماء لا تقوى  
على النمو.

(٤) إباحة حرية استخدام وسائل الاتصال الثقافية لكل المواطنين دون تمييز فالكل في كتف الحياة سواء .

(٥) التحرر من التمييز بين الأفراد والجماعات والأقباة على أساسية الأنسان بعد القمع الشديد والاستبعاد المطلق الذي مازال يشكل العنصر الضاغط في كل نظام سياسي قائم على أرضها العربية.

(٦) فتح الأبواب والنوافذ لكل الرواد الثقافية حتى المتعارضه منها والمتناقضه

(٧) احترام كل العقليات وتقدير وجهات النظر والاهتمام بكل ما هو فكر  
(٨) تفاعل مجموعة من الأفراد المتميزين في حقبة زمنية معينة ، وتعدد هذه المجموعات بحيث تشكل كل مجموعة فريق عمل في جانب من جوانب الحياة .

(٩) الإدراك الواعي لكل طريف  
وجديد ودفعه وحفزة واستثماره .

(١٠) أن نبدا الآن والا ضاعت  
الفرصة إلى الأبد فالقطار لا ينتظر أحد  
ولكن على الناس أن ينتظروا القطار .

هكذا تكون كل محاولة جادة في إطار من تعادلية الفكر مع الواقع هي الضمان الوحيد لتحديد معالم مشروعنا الحضاري، ثم تأتي مرحلة صياغة

المنهج التطبيقي لهذه الرؤية على النحو التالي : -

١ - إعادة تشكيل العقل العربي  
والخروج من حالة الجمود التي عانينا  
منها فترات طويلة .

٢ - تحليل توجهات عامة ذات طابع قومي تنفق عليها كل الأنظمة العربية تلبية لمطالب شعوب هذه الأمة .

٣- توحيد برامج التربية والتعليم والتثقيف حتى تنتهي ظاهرة الشائبة والازواجية في فهم التاريخ القومي للأمة العربية .

٤- إعادة صياغة التراث الفكري والعلمي العربي والإسلامي بعد تنقيته من كل عوامل الضعف والتخلف وصياغة نظريات جديدة من خلال الوعي بهذا التراث.

٥ - وضع استراتيجية ثقافية في إطار  
المشروع الحضاري العربي تجمع كل  
جهود المثقفين العرب وتحطم الحواجز  
للمصطنعة للثقافة العربية الواحدة .

٦- دعم العلوم العقلية كالفلسفة  
والرياضة والمنطق والجدل والمناظرة  
علم أصول الفقه وفلسفة العلم .

٧- السعي لتوسيع دائرة الحوار  
الجدل والمواجهة الصحيحة لكل  
لمشكلات الحضارية لأمتنا العربية .

٨- وضع خطه علمية لتنشيط حركة الترجمة .

أن ذلك كله يمكن أن تضمن له  
فلسفة الوضوح والتمييز والدقة في إطار  
نهج يستند إلى الوعي بالتاريخ الكلي  
لحضارة الإنسانية .

أن الفلسفة لعبت دوراً هاماً في كل  
مراحل الحضارة الإنسانية وهي حتى  
اليوم قادرة على أن تمازج هذا الدور  
شرط أن نملك القدرة على التضلع

**الهُوَامِش**

١ - ابن النديم الفهرست ، دار المعرفة ، بيروت . د . ت . ص ٣٣٨ .

١ - دافيد سانتانا : المذاهب اليونانية في  
فلسفة في العالم الإسلامي حققه وقدم له  
علق عليه د. جلال شرف ، دار النهضة

٣ - د. عبد الرحمن بندي متعلق

أرسطو - وكالة المطبوعات ( الكويت )  
 ودار الفلم ( بيروت ) الطبعة الأولى سنة  
 ١٩٨٠ ع ٨ .

٤ - د. توفيق الطويل : في تراثنا  
العربي الإسلامي، عالم المعرفة (٨٧)  
مارس ١٩٨٥، الكويت، ص ٧٦.

ج ١ ، تحقيق وتقديم وتمليق د. محمد  
عبد الهادي أبو ريده ، دار الفكر العربي  
بيئة التأليف مكتبة الخانجي القاهرة ٧١  
الطبعة الثانية . . .

٧ - المرجع السابق ، ص ٧٩

٧ - المرجع السابق ، ص ٧٩

٨ - المرجع السابق ، ص ٨٢

٩ - الكندي، كتاب الكندي إلى

المختص بالله في الفلسفة الأولى من رسائل  
الكندي الفلسفية ج ١ ص ٢٥ .  
١٠ - الكندي ، كتاب الجواهر الخمس  
ضمن رسائل الكندي الفلسفية ج ٢ ،  
ص ٨ .

١١ - الفارابي، تحصيل السعادة تحقيق

د. جعفر الأنلس ، دار الأنلس بیروت ،

الطبعة الثانية سنة ١٩٨٣، ص ٧٨.

١٣-الرحم السابق: ٩٢، ٩٣

١٤- این سینا، هیون الحکمة تحقیق

د. عبد الرحمن بدوي دار المطبوعات

الكويت دار العلم بيروت ، الطبعة الثانية

1940-1941

١٦: - المرجع السابق ص ١٧

۱۷- ابن رشد ، فصل المقال ، مکتبه

التربية، بيروت سنة ١٩٨٧، ص ١١.

وإذا بدأنا حديثنا عن الشعر الشعبي كما هو في ثورة (١٩٣٦ - ١٩٣٩) تبرز صفتان فاعلان لهذا الشعر : صفة الكلمة الشعرية النبيلة المواكبة للرصاصة والتي تنفجر كالرصاصة تلهب الوجدان الشعبي الوطني وتعمل على تعبئة الشعب في اتجاه التنوير ، والصفة الثانية هي صفة الشعر الذي يورخ الثورة في اتجاه التعمية والتنوير ، أيضا مضاعفا إليها التنوير . ولا غربة في الإطار الأول . أن نمثر على قائمة من الشعراء الشعبيين الذين هاشوا ثورة (١٩٣٦ - ١٩٣٩) ممن ينطبق على كل واحد منهم صفة شاعر وثائر شاركوا في الثورة وخاضوا معارك فيها ، ومارسوا نشاطهم في الحركة الوطنية ،



## الموروث الشعبي الفلسطيني

### في ثورة ١٩٣٦ - ١٩٣٩ | فاعلاً ومتفاعلاً

#### فؤاد إبراهيم عباس

فتأتى الدائرة الأولى عن المرويات أو المحكيّات ، وتأتى الدائرة الثانية عن العادات والمعتقدات الشعبية على اختلاف صنفها وأنواعها ، أمّا الدائرة الرئيسية الثالثة فتأتى عن الممارسات بما فيها من دوائر صغرى كالحرركات والفنون التشكيلية والصناعات الشعبية .<sup>٢</sup>

ونحن في هذه الدراسة سنتناول من هذه الحصيللة الشعبية ما كان بارزاً منها فقط في إطار الأثر والتأثير بالنسبة لثورة (١٩٣٦ - ١٩٣٩) فنأخذ من المحكيّات أو المرويات الشعر الشعبي والغناء الشعبي والأناشيد وما هو من نسق السير الشعبية . ، والأمثال الشعبية ، ثم نغير عن الباقيات من المحكيّات في باب أفرده تحت عنوان « أقوال الناس » كما نأخذ من دائرة العادات والمعتقدات تلك التي كان لها ساس بالفضال الشعبي وهي التي أصبحت تقاليد تضاللية موروثة — عندما أضفيت إلى عاداتنا منذ ثورة (١٩٣٦ - ١٩٣٩) ، . وأخيراً فلنأخذ سنتناول بالبحث من الدائرة الرئيسية الثالثة موضوع اللباس الشعبي والنسيج الشعبي إنآن تلك الثورة .

كان اختيارنا لهذه الدراسة عن الموروث الشعبي الفلسطيني في ثورة (١٩٣٦ - ١٩٣٩) ينصب على تصور أن هذا الموروث فاعل ومتفاعل مؤثر ومثّر بالنسبة لتلك الثورة . ورسم الله محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروزى بادى صاحب « القاموس المحيط » الذى أوجع المعنى الرئيسى لمادة الفعل الثلاثى (أثر) إلى معنى « بغيه الشيء » ، ولها على هذا المعنى فإنّ في تلك الثورة الشعبية ما يذكرنا بهذا الموروث . وفى هذا الموروث ما يذكرنا بتلك الثورة ، وإذا كان الأثر الوجدانى الوطنى للموروث الشعبي هو تلك الحقبة من الزمن قد وصل إلى كنهه إبان تلك الثورة ذاتها ، فإن بقية الفعل الوجدانى الوطنى تظلّ خالدة على مرّ السنين كلما استرجعنا أحداث الثورة أو كلما قرأنا موروثنا الشعبى أو استمعنا إليه .

وعند الحديث عن الموروث الشعبى بشكل عام اصطلم باحث الموروث الشعبى أن يقسموه إلى ثلاث دوائر رئيسية تمثل لواته المختلفة تسيّراً وتسهيلاً لباحثهم :

فرحان سلام شاعر شعبى شارك في ثورة ١٩٣٦ والحرّكة الوطنية<sup>٣</sup> فريد عودة شاعر شعبى ثائر أيضاً شوهد في السجن بعد أحداث ثورة ١٩٣٦ ، موسى محمد الرّحال شاعر شعبى كذلك كان يحرق الأرض في النهار ويطلق النار في الليل على قوّات الانتداب البريطاني . وكان الشاعر الشعبى نوح إبراهيم أحد الشخصيات القيادية البارزة للحركة الوطنية الفلسطينية في ثورة ١٩٣٦ وهو أحد

شهادتها لم يسقط على مذهب معتقداته الوطنية فحسب وإنما على مذهب ممارسة الوطنية أيضاً كان ذلك في أوائل شهر رمضان كما هو موافق في عام ١٩٣٨ على جبل الطيبة المحاذي لقرية (طلمة) وليس على جبل الضميدة كما ورد خطأ في الموسوعة الفلسطينية. قاد نوح الثورة في منطقة الجليل الغربي بعد أن كان قد اتصل بالشيوخ عز الدين القسام، ولما طبع الشاعر ديوان شعره وضع على الغلاف صورة القسام. ومما حفظه الفلسطينيون عن ظهر قلب قصيدته في رثاء الشاعر التي جاء فيها:

عز الدين يا حصارك  
رحمت لى لأمك  
مين ينكر شهامتك  
يا شهيد فلسطين  
عز الدين يا مرحوم  
موتك درس للمعوم

وانحياز الشاعر للمسوقين بحكم نشأته كابن عائلة فقيرة كان أحد العوامل التي أوصلته إلى القسام. ويعكس شعره هذا الاتجاه، من ذلك قصيدته التي يخاطب فيها بحارة يافا المصريين في عام ١٩٣٦ عن عملهم في الشتاء بعتوان (تحمي رجال البحرية) والتي جاء فيها:

في الإضراب صفوا كثير  
وأجهسوا الأمر العسير  
وكانوا نفل للجميع  
من كبير ومن صغير  
رست أشهر صير عطلول  
رفسوا الربيع الولولير  
والمثل يحكي ويقول  
الشرف ضد الفقير

الصفة الثانية وهي صفة الشعر الذي يورث الثورة صفة نابعة جذورها من أصالة تاريخنا العربي، وإذا كان الشعر كوثيقة تاريخية للأحداث بشكل عام قد أغنى تاريخنا العربي منذ عصر الجاهلية حتى الآن كما فعل أبو عبيدة الذي أغنى دراستنا التاريخية بكتابه النقائض وفيه استخدام الشعر كوثيقة في الحديث عن أيام الجاهلية، وكما فعل الجاحظ الذي استحدث الشعر في

رسم صورة صادقة تاريخية عن المجتمع الجاهلي، وفي الإسلام كذلك عثرنا على شعر قد استكمل الأبعاد التي تحقنها الصورة الكاملة في أيام الرقة في الإسلام وكذا وقائع الفتح الإسلامية وأحداث أخرى بعدها. نقول: إذا كان الشعر في الاتجاهات الحديثة في البحث وثيقة تاريخية تغني أحداث التاريخ وتحقق وقائعه، فإن الشعر الشعبي وهو نتاج شعبي خالص يكون أكثر التصاقاً بأخبار الشعب، وبفعله نرى فيها الثغرات التي لم تثر إليها أحياناً كتب التاريخ، ونحيط علماً من خلال جزئيات التفاصيل على جوانب كثيرة من واقع الأحداث.

من هذه الأحداث المعارك نفسها التي خاضها الثوار ضد قوات الانتداب وهي كثيرة كان منها في عام ١٩٣٦ معارك الخضر، وعصيرة الشمالية وادي عارة، وبلغا، وادي الفلاح، وجبل المغطار، وحلمول، وميت اسرين، والفن، قومية، وعزون، وغيرها. وكان منها في عام ١٩٣٧ معارك البانون، وحرابة ألبوط، وغيرها. وفي عام ١٩٣٨ كان منها معارك أم الفحم، وجبل الجرمق، وياب الو، والليات، وأم الدرج، وجرود بلحس، وغيرها. وفي عام ١٩٣٩ كان منها معارك بن نعيم، وصرف حلاوة، وساتور، وغيرها.

وصف الشاعر الشعبي محمود زقوت معركة بلما في عام ١٩٣٦ بقصيدة شبيهة أولاً:

أول معركة في بلما  
كانت هي يوم الجمعة  
استشهدوا فيها سبعة  
قتلهم من محصورين  
والمتنوب في البلاغات  
قال: وما وقع إصابات  
ووصف الشاعر الشعبي (محارب ذيب) معركة (بن نعيم) في منطقة الخليل والتي خاضها عبد القادر الحسيني مع مجموعة من المجاهدين في ١٤ تشرين أول ١٩٣٨، حيث وقصوا في كمين نصب الانجليز

واستشهد كثيرون كان من بينهم على الحسيني، وأصيب فيها عبد القادر نفسه بجراح خطيرة وقد غلنت مجموعة أنه قد أصبح في عداد الشهداء، وكان طرف ردهه بادياً بين الجحارة فعثر عليه أهل القرى في اليوم التالي وأنقلوه ودخل المستشفى الانجليزي في الخليل<sup>١٠</sup> ويروي محارب ذيب في قصيدته بعض إحصائيات عن المعركة، غير أن الشاعر الشعبي (موسى محيد الرشال) أورد تفاصيل ما حدث في المعركة وما حدث في الكهف الذي سُدَّ بالجحارة كقوله:

حطو القندور جوا الفير  
بالزهر عليه تطوف  
واختم وأصلح محمد  
كل العجاج اليه تطوف  
كما عبر الشعر الشعبي عن ممارسة السوار. نصف القطارات وقبب الدبابات، وعن مهامها المستوطنة الصهيونية كقول الشاعر الشعبي محمود زقوت<sup>١١</sup>:

أما نصف القطارات  
صار موشه من الحوضات  
والقلاب الدبابات  
شلقوا المكسر مرتين  
وكقوله عن مهاجم مستوطنة كفر عصيون:

هلي كشار عصيون صار  
المناهي  
يوم عروس يوم شر واستطارة  
وإذا ما زانق الشعر التلخن ولان له  
كانت القصيدة أو المقطوعة أغنية وكان الشعر الشعبي غناء شعبياً  
وفي إطار ذكر المعارك فقط دون التطرق إلى وصفها أو ذكر تفاصيلها ورد الكثير من أسماء المعارك في الأغنيات الشعبية حتى أغنيات الأفراح ومن ذلك:

والمديس هو بيتنا  
ياويل اللي نحاربو  
بالسيف نعلق شارسو  
هو الزرع يعود الزين  
واتسو ياتشاسي منين

واحنا شيب فلسطين  
والنجيم والشمس  
يا ابو الصديس لا تهتم  
واحنا شرًا بين الدم  
في بلما وادي الضاخ  
صارت هجمة وضرب سلاح  
يا بيهس يا سلاح  
يا الله تضرعنا  
يوم وقم بيت اسرين  
تشمع شمع المراتين  
على علينا من اليكون ١٢

ومن تاريخ ثورة ١٩٣٦ على نسق  
(الدلعنا) اغنية شعبية من كلمات  
الشيخ عبده الطريس ويؤتى فيها تلك  
الثورة التي طعن الشعب في نهايتها من  
الخلف ويقول فيها :

أول ما يندى نمدح الزين  
نبي محمد كحل العين  
والوود نفع جوا الجنين  
كرامه للنبي سمح الكونا  
نيسه فلسطين ونقول  
ارسموني

من المناهيات الى اجوى  
الله اكبر على باصوني  
تاطمعو في الهجرة ع

فلسطين  
● وكذلك كانت الاغنية بكلمات  
فرحان سلام والتي سجلت على  
أسطوانة ، ومنها :

● إن كان بلفور يجهل قيمة  
الأوطان

● نحن بارواحنا نفقد ابراهيمنا

● وكذلك كانت الاغنية التي كانت  
تغنى في افراح الزواج ولها لازمة

● تقول : (ياحلالى يمالى) روى فيها  
الشاعر الشعبي محمد عبد اللطيف

● مهولة النزاع الحلبي بين المجلسين  
(رجال المفتى) والشاشيية

● (المعارضة) في ثورة ٣٦ -

● (١٩٣٩) وأول الاغنية :

● أول ما يندى ونقول  
نصلي ع النبي الصندان

● يا حلالى يمالى

● رتبته من عقلى

● ويحكى ع قدر الإمكان  
ياحلالى يمالى

نمدح الحاضرين فيكم  
والغائب ناهينا هان  
ياحلالى يمالى ..

في مجال الاغنية الشعبية نذكر أيضاً  
صدر القصيدة لنوح ابراهيم التي كان  
يغنيها الأطفال في دور الحضانة بما  
فيها من قيمة تربوية وهي :

انا العربي يا صيوني  
عند الموت ارسوني  
بمعى اسم الصهيوني  
لاحى بلامى فلسطين  
من كيد المستعمرين

وفي مجال الاغنية الشعبية نذكر  
كذلك قصيدة نوح ابراهيم الموجهة  
إلى القائد الإنجليزي (مستر دل)  
وكان الشاعر قد قابله بعد خروجه من  
السجن وصرح له الجدل قد باته  
محب بالعرب وشجاعته ومنها :

يا حفره القائد (دل)  
لا تلحن الأتة بقبيل  
لكن انت سايبرها  
يمكن على يلك يضل

● ● ● ● ●  
إن كنت حلو يا جنرال

● بالقوة تفسر الحال

● لازم يخبض اكيد

● علك صنب من المالح

● لكن علكا بالبحنة

● واصطينا الفتن يا غلال

● ونشد شروبه الأتة

● من خربة واستقلال

● وفبرها باستمر دل

● يمكن على يلك يضل ..

كانت هذه الاغاني تسجل على

أسطوانات وتغنى بالثونوجراف بالبرق

في الرقة الطويلة والذي كان يسميه

الناس (الصندوق الذي يهتز) وكان

يقفحه الموسرون في بيوتهم : وتستمع  
إليه جمهرة الناس في المقاهي في  
المدن والقرى .

الشعبية كانت تستعمل الفصحى في  
كثير من الاقطار ويؤيد ذلك اغان شعبية  
هوت في القرن التاسع عشر ١٣ .

من هذا المطلق كانت اناشيد

الشاعر ابراهيم طوقان مثل نشيد

موطني موطني ، الجلال والجمال

والنساء والبهاء في ربك

والحياة والنجاة والهناء والرجاء في

هواك

ونشيد

وطنى انت لى والخصم

راهم

وطنى انت كل المنى

تشد في ثورة (١٩٣٦ - ١٩٣٩)

في المدارس وفي فرق الكشافة وفي

المظاهرات جنباً إلى جنب مع اناشيد

أخرى مثل نشيد :

نحن حشد الله شيان البلاد

نكره الذل ونأى الاضطهاد

ونشيد :

بالسوء الوصى

خصمنا قد طفى

ونشيد :

سيروا للمجد طرا

سيروا للحرب

ونشيد :

لجوا على الخصم اللدود

فار الوصى ذات الوقود

ونشيد :

يا بني الأوطان هبوا

من رقاد مستسلمين

ونشيد :

بلاد الشرب أوطاني

من الشام لبندان

ومن نجد إلى يمن

إلى مصر لفظوان

وغيرها كثير ..

كانت تلك الاناشيد تتخللها هتافات

في التظاهرات الفلسطينية وبعض تلك

الهتافات كان ملحقاً مثل :

سوريا أمنا الحنون

شبابها اختاروا السجون

عليهم الموت بهون

بقيت علينا فلسطين

وخلصها ع الحاج أمين

وفي محاذاة الشعر يأتي السرد القصصي على نمط السيرة الشعبية التي تتضمن شعراً في العافة . الشعر والربابة تصاحبان السرد القصصي الذي روى أمثلة من قصص البطولة والتضحية التي بلدها الأبطال في مسيرة الضلال الفلسطيني في ثورة ( ١٩٣٦ - ١٩٣٩ ) تماما كما تصاحبان سيرة الزهر سالم أو تغريبة بني هلال على سبيل المثال : فتكون البداية أولاً بالثر ويتبعه الشعر هكذا . الشعراء الشعبيون خلال ثورة - ٣٦ ) فعلوا هذا ويصفهم قلموه بمصاحبة الربابة وقريب من هذا ما فعله نوح إبراهيم الذي سرد قصة رالمة شعبية من روااته الشعرية دون استخدام الربابة . قال نوح : « ساعدكم عن قصة لأرأة فلسطينية قوية طاعة في السن مات زوجها ولم يخلف لها إلا ولداً بائناً وبيتاً بسيطاً وبعض الأثاث البالي ، وفي إبان ثورة ( ٣٦ - ١٩٣٩ ) وفي سفوح الجبال حيث كانت تقوم المعارك شديدة الهول جاءت تلك الأم إلى ولدها لصغير تحته على الجهاد في سبيل وطنه ، فأجاب ابنها بأنه لا يملك سلاحاً ، فما كان منها إلا أن باعت ما تملك من متاع وأثاث ، واشترت له بندقية لقتال بها . صعد ذلك الشاب الصغير إلى الجبل في الليل ورأى ما لم يعهده وما لم يألفه من دوى الرصاص ودوى المدافع وأتبعه الجرحى فرجع خائفاً ، وأتى أمه وأطعن من ثقب الباب ، فرأى تلك الأم الشريفة جالسة على الأرض حيث لا فراش ولا ضوء سوى شمعة صغيرة ، مولية وجهها نحو القبة ، تدعو الله أن يعلى شأن وطنها وينها ويثبت قلب ابنها الصغير . طرق الأبواب فسألت : من الطارق ؟ أجابها : ابنك ، فما كان منها إلا أن قالت : كذبت يا هذا ، فإنك لست ابني لأنه ذهب يجاهد في سبيل الله والوطن ، فما كان من الشاب إلا أن خجل من نفسه وتقريع أمه وتكرارها له ، فرجع إلى الجبل ، ولم يطلع فجر اليوم الثاني إلا وكان ذلك الشاب الصغير في عداد الشهداء لأنه استسلم كثيراً في القتال وكان في مقدمة الصفوف . ولما

أتوا به إلى أمه جثة هامئة صارت تهلل وتكبر فرحة مسرورة وهي تقول : الآن أنا اعتر بمتله . ولما يدهش ويرفع الرأس أنه لما أراد أصحاب المروءات أن يقدموا لها مساعدة مادية رفضت بإياه وشمم قائلة : أليس من العار على أن أحض ثمناً لدم ابني الشهيد ؟!

أما رالمة نوح إبراهيم من الشعر الشعبي فتبدأ بقوله :

اسمعوا إلى ياسادات  
وعصوا ياسادات  
قصة شاعلتها بالذات  
من اسرلة قسوية

قصة عجيبة ياتلس  
حوادثها بترفع الراش  
واللي عنده إحساس  
يتمتع فيها شسوية  
إلى أن يختمها بقوله :

اسمعوا بأفضل الهمّة  
وعصوا نساءها لأمة  
حبوا جميعا هالحرمة  
أم النخوة والحبيبة  
على تكبرت ابنها  
لأجل انتقاء وطنها  
تعلسوا وعملوا عنها  
هالمتبلاي هالعملية  
وترجموا هالحمكة  
تقرأها الامه القريية  
الرواا الفاتحة للشهادة  
اللي ضحوا ارواحهم فداء  
وهكذا لتكن النساء  
وكسل اسرلة عريية  
فهل يفتل المستعمون إلى هذا  
الشعر وصية الشاعر الشعبي نوح  
إبراهيم ؟!

هل يبعد الأبيد المبدعون إلى الاستفادة من مضمون هذه القصة لانتاج عمل ابداعي مسرحي أو رواي أو تلفزيوني أو إذاعي مثلاً ؟!

وهل يبعد المترجمون إلى ترجمتها إلى لغات حية ؟!

هل يستلهم رجال الأدب المضمون العظيم لهذا النموذج في نقل تراثنا الثوري الشعبي إلى الأمم الصديقة .

هذا ما نأمله ، وما نأمله روج نوح إبراهيم . .

واستلروا لمزيد من الحديث عن فنون القول يبرز الشغل الشعبي كما كان خلال سني ثورة ( ٣٦ - ١٩٣٩ ) .

وقد لاحظت غسان كنفاني من خلال دراسة قيمة له عن تلك الثورة اندحار الأمثال الشعبية المستمدة للخنوع والقهر والانسحاق والتواكل والمروءة ثقافة خاملة لا جدوى منها بدءاً من عام ١٩٣٦ ، واورد غسان كنفاني ١٤ نماذج من تلك الأمثال الخاملة مثل :

— اللي ياكل من عيز السلطان  
يخرب بنفسو  
— كلب الأمير أمير  
— معك قرش بتسوي قرش  
— اللي ما يبيج معك تمال معو  
— العين ما بتعلاش عن الحاجب  
— قد باسطك مد وجلك  
— الدنيا مع الوقف  
— ابن العازة عكازة  
— أنا اول من طاع وآخر من عصي  
إلى آخر ذلك من الأمثال :

تقول إن غسان لاحظ اندحار مثل هذه الأمثال إلى الخلف وإن كان لم يجرؤ على القول بأنها طمست تماماً . بالمقابل وهذا ما لم يورده غسان برزت إلى الأمام أمثال شعبية فيها معان وطنية مثل :

— زوان بلادنا وقاح الصليبي  
— القوز براس المدمقم  
— الدم ما يبرش مية  
— من جد وجد  
— ما يفل الحليد إلا الحليد  
— دبرها يا مستر دن .  
— مين خلف ما مات  
— الرزق بقده نطفة  
— الرجال عند اقوالها  
— موت الفتى بعزة مثل ليلة عرسه  
— قوم يا صيدى تقوم معك  
— من طين بلادك طلع خدادك  
— كبير القوم خادهم .

إلى آخر ذلك من الأمثال الإيجابية التي تدفع إلى نبذ الاستسلام للخنوع والقهر والتواكل والانسحاق والمروءة .

وتفسير هذه الظاهرة نابع من استخدام الأمثال الشعبية على ألسنة الناس بما يستتبع مجرى أحاديثهم التي تمكس حياتهم اليومية ، وما كانت تلك الحياة في أيام ثورة (٣٦ — ٣٩) لتخرج عن مسيرة النضال والعمل في حقول وطنية تتخاطب ضمير الشعب وكرامته والتضامنة بوطنه وأرضه .

إلى جانب الشعر الشعبي والأغنية والشيد والسرود القصصي على نمط السيرة والمثل الشعبي نضع عنواناً آخر نختم فيه حديثنا عن السرديات أو المحكيات الشعبية خلال ثورة (٣٦ — ١٩٣٩) هو أحاديث الناس كما كانت على المصاطب وفي الأجران على البائد وفي منابيل المائلات والحمائل وفي الأعراس وفي البيوت ومن ذلك : فقد الناس ليلتنا الحزبي كشكل من أشكال السلبات التي كان لها مردود سيء على نتائج الثورة وفعاليتها ، ولسان حالهم كان يقول مع الشعر الشعبي :

بلاه يارجال الأحراب  
تتناو الأفاعل الشخصية  
تأثر أشرار الشعب تطالبكم  
والأقنص يحلفكم  
تلقبى وحيد كلمتكم  
جميعاً لإخلاص اللبنة

من أحاديث الناس أيضاً : نداء الملوك والأمراء ونداء المقاتلين ففي الأسبوع الثاني من تشرين أول أكتوبر ١٩٣٦ كان نداء الملوك والأمراء العرب إلى شعبنا بألغاف إضرابه العظيم . حقاً لقد كان نداء الملوك والأمراء واثقة موجودة في تاريخنا . في الوثيقة قول الملوك والأمراء : ودعوهم للإعلاذ إلى السكنية حيث للملأ متعدين على حسن نيات صديقنا بريطانيا وربيتها المعلقة يتحقق الملأ « تقول : حقاً كان هذا النداء ، وثيقة موجودة في تاريخنا ، ولكن في تاريخنا وثيقة أخرى شعبية صدرت في الوقت نفسه باسم الحرس الوطني صدرت في الأسبوع نفسه الذي كتب فيه نداء الملوك والأمراء في

النداء قول المقاتلين : « اليكم ايها الإنجليز .. لا مهادنة بيننا حتى تنجاب مطالبنا الحقبة .. وهذه لا تحتاج إلى ذكرها لكم .. يدركها الطفل في مهده والشيخ على حافة قبره .. ان فلسطين لنا أو تطوى شهاده .

من أحاديث الناس كذلك : تماثق الهلال والصليب من أجل فلسطين ورفض الطائفة ولسان حالهم يقول مع الشعر الشعبي :

المسلم والمسيحي  
اتصافهم قوي ومتينغ  
والدين والمذهب لله  
اما الوطن للجميع

كما يتحدثون في المعنى نفسه عما عير عن نفسه أحد مسيحي فلسطين الكبار قال : « ان وحدة نضالنا لا تقوم على دين ودين ولكن على أرض وتراث عربي أصيل .. إن ( بلفور ) يقول امام مجلس اللوردات البريطاني عن أعداء وطننا وأرضنا ان لهم فضلاً على المسيحية والمسيحين .. ولكننا لا نعرف أين هذا الفضل على الإطلاق .. إلا اذا كان نصيب المستعمر ونصيب الشركاء في انقسام الأرباح والمصالح هو الذي يوزن به هذا الفضل »١٥

ومن حديث الناس أيضاً التعليق على ما سمعوا عن الشيخ العاص والشيخ الأسوري أيضاً الذي ذهب إلى مثلث طولكرم نابلس جنين ليعاقل .

يقول الشيخ الأول للشيخ الثاني : ان أبناء فلسطين هنا هم قوة وركيزة لنا في سوريا ، وكأني أرى الثورة في سوريا عند المستعمر هي هنا على تراب فلسطين .

ومثل هذا القول في مضمونه ومعناه وحدة النضال الشعبي العربي من أجل حرية العرب أجمعين ..

وعند الانتقال إلى الدائرة الثانية من دوائر الموروث الشعبي الرئيسية وهي دائرة العادات والمعتقدات يهتد أن لا تبرز العادات والمعتقدات التقليدية التي كانت قد أثرت وتهدبت خلال

سني ثورة ( ١٩٣٦ — ١٩٣٩ ) إلا انها لم تلعب أثراً كبيراً في الفعل والتفاعل والأثر والتأثير اللهم إلا تلك التي اختصت بتقاليدنا المرتبطة بالشرف والكرامة والحفاظ على الأرض والعرض ، لكن أضيف إلى تقاليدنا في سني تلك الثورة أو تميزت بها عادات نضالية فلسطينية مثل النجدة والمناصرة ، والمرايطة ، والمظاهرة المقاتلة .

ومن أمثلة النجدة والمناصرة ما حدث في معركة بني نعيم في ليلة السادس من كانون الثاني يناير من عام ١٩٣٩ . كانت أرض المعركة رقعة من الأرض واسعة جنوبي القدس بين بيت لحم والخليل ، وكانت خطة الجيش البريطاني ان يقوم خمسة آلاف جندي بدعم من الآليات المدرعة بتطويق المنطقة . بقرض تمشيطها من الثوار ووزع قائد الثوار رجاله على مبدأ الانتشار موهماً العدو بأن عددهم كبير .. واستغرق القتال ساعة النهار ، وتميز اليوم بتدفق نجدات المناصرة للثوار من سائر قرى القدس وبيت لحم والخليل .

كان ذلك اليوم مشهوداً بإطباق أهل النجدة على الجنود البريطانيين وخسر العدو في المعركة خمسة وسبعين قتيلاً .. وتمكن الثوار من إسقاط طائرة حربية .. ذلك كان مثلاً بارزاً على النجدة والمناصرة تقليداً وحرراً ومبدأً شعبياً يحمله ثوارنا وشعبنا كموروث شعبي نما وترعرع في ثورة (٣٦ — ١٩٣٩) ، يمتدحون به بعد ان كانوا قد ورنوه أصلاً أباً عن جد وكابراً عن كابر وتجربة نضالية تصاعد أثرها خلال أكثر من نصف قرن .

ومن موروثنا الشعبي النضالي أيضاً في ثورة (٣٦ — ١٩٣٩) المرايطة ومن أشهر مرايطات الثوار ما كان منها في مثلث طولكرم نابلس جنين ، وما كان منها في باب الواد شمالي غرب القدس ، وجبال الخليل ، واشهر رياطات باب الواد رباط تموز يوليو من عام ١٩٣٦ حيث كان ثوارنا يتصدون باستمرار وفعالية لفواجل الصهانية المحروسة بالجند



البريطانية ، وكثيراً ما كان هذا يتسبب في إشتعال نار المعرك على جنبات باب الواد كما حدث في الأوام ( ٣٧ ، ٣٨ ، ١٩٣٩ ) .

أما المظاهرات الشعبية المقابلة فقد بدأت في عام ١٩٢٠ ولكنها تصاعدت في عمق فعاليتها في ثورة ( ٣٦ - ١٩٣٩ ) وفيها سقط الشهداء والجرحى والأيدى لا تزال تقبض على الحجاجات والسكاكين ، والحناجر لا تزال صاعدة صوب السماء تهتف بحياة فلسطين وسقوط الصهيونية والاستعمار .

في نهاية بحثنا هذا وفي إطار الدائرة الرئيسية الثالثة والأخيرة من الموروث الشعبي لابد من نقلة إلى الصناعات الشعبية وقد اخترنا الحديث عن الملابس والأقمشة الشعبية منها .

بشكل عام تعتبر بعض الملابس الخاصة بالرجل والمرأة من السمات الدالة على الموروث الشعبي الفلسطيني ، والفتتان الذي يتصل إلى بيت لحم أو بيت جالا أو رام الله أو المجدل أو عكا أو بيت صفافا أو غيرها من مدن وقرى فلسطين في خيوطه أو طريقة حياكته ونطريزه هو صورة المدينة أو القرية الفلسطينية بما في ذلك من تعبير في إطار الموروث الشعبي : فازيايت لحم ذببية الخيط وطورزة على طريقة اللف وهو طابع مميز لما تصنعه المرأة الفلسطينية ليديها ، ويغلب على التطويز التلحمي غرزة الصليب منذ أجيال عديدة أي أن يكون التطويز على هيئة صليبان .

وتتحكم البيئة أحياناً حتى في الألوان بالنسبة للصناعات الشعبية والملابس فالطائفة في البادية لابد أن تكون من البرق فتأخذ لونها الطبيعي وهو لون وير الجميل ، بينما في المدن تصبح الطائفة بمختلف الألوان لتوفر الصباغة وسهولة انجاز ذلك . وأن اللون الأزرق وأشكالها وهيئاتها واتماطها وأحياناً زخارفها لا تقوم على مجرد اللون ولكنها استجابة محتمة لأهواف . فمأذا فعلت ثورة فلسطين ؟ لوأي عام ١٩٣٦ بفلسطين نشروا زياً محمداً هو الكوفية والعقال لخدمة الثورة وهذا دليل على

أن الزى الشعبي يقوم بوظائف تتجاوز مجرد الكساء . وماذا فعلت الثورة بالثوب المطرّز ؟ كانت بداية أن يحل شكل القنبلة محل شكل الزهرة في التطويز في بلدان كثيرة ، والسكين محل الوردة الخضراء ، والخنجر محل الحسون والسيف محل شجرة وإن بقيت تلك المستبدلة أيضاً في بعض الأتواب .

ونتيجة للإغراب الكبير كانت هنالك بداية استغناء جماهير الشعب عن الملابس المصنوعة في أوروبا خاصة المصنوعة في بريطانيا أو مصانع اليهود ، ومن هنا كانت بداية رواج الأقمشة الشعبية المصنوعة محلياً بدءاً من الكوفية والقباز وانتهاء بالبدلة الإفرنجى المفصلة من حديد الروزا ، وبداء من المقطع الحرصى القطنى الخام بصيغة النيلة في أبسط صورة وانتهاء بالثوب المطرّز .

كانت المقاطعة ضد الانجليز والصهاينة قد شجعت على مزيد من ازدهار صناعات النسيج المحلية في فلسطين وأصبح المجلد مثلاً يوردون الملابس والأقمشة التي يصنعون إلى القرى المجاورة لهم وأحياناً إلى قضاء نابلس أيضاً حيث أصبحت تزي أثواب أبو ميتين وأبو سيمين والجلجلى ، وأبو سقرية ، وجبة ونار ، والبليخى ، الحرتمية ، كما تزي الحقة ، وقماش الليل الروزا الرجالي ، تنتشر في أسواق فلسطين

### الهوامش

- ١ - الفريوز بلدى ، القاموس المحيط ، ج ٢ ( القاهرة ، شركة مكتبة مطبعة مصطفى البابى الحللى ) ص ٣٧٥ .
- ٢ - محمود المطة ، الفولكلور ( بغداد ، مطبعة الأسواق التجارية ، ١٩٥٣ ) ص ٤٦ - ١٣٦ ، لمزيد من التفصيل عن هذا التقسيم العام .
- ٣ - ثمر سرحان ، موسوعة الفولكلور الفلسطيني ج ٢ ( عمان ، المطبعة الاقتصادية ، ١٩٧٧ ) ص ٣٣٤ .

- ٤ - المصدر نفسه ، ص ٣٤ ، ٣٥ .
- ٥ - المصدر نفسه ، ص ٦٢ .
- ٦ - توفيق زباد ، من خلال حديث لمجلة فلسطين الثورة عدد ٦٣٦ صادر في ١٩٨٧/١/١٠ ، ص ٣٠ - ٣٢ .

- ٧ - رابى عباس المستشار التربوى لمدرسة طمرة الثانوية في الجليل بفلسطين المحتلة ، المصدر نفسه ، ص ٣٠ - ٣٢ .

- ٨ - سالم جبران ، المصدر نفسه ، ص ٣٠ - ٣٢ .

- ٩ - نوري حمودى القيس ، الشعروثية تاريخية ، مجلة المورد العراقية ( بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ، المجلد ١٠ ، العدد ٣ ، ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م ) ص ٨٥ - ٩٤ .

- ١٠ - د. خيرية قاسمية ، عبد القادر الحصينى في ذكراه الثامنة والعشرين ، شئون فلسطين ، عدد ٢٠ ، ص ٨ .

- ١١ - ثمر سرحان ، عيسون سة من الطائفة ( ١٩١٧ - ١٩٦٧ ) في الفولكلور الفلسطيني ، مجلة شئون فلسطينية ، عدد ١٨ ، ص ١٣٥ .

- ١٢ - شنان كفتاني ، ثورة ( ٣٦ - ١٩٣٩ ) في فلسطين ، غلقيات وتفاسيل وتحليل ، مجلة شئون فلسطين عدد ٦٦ ، ص ٥٩ .

- ١٣ - فؤاد ابراهيم حاس ، المنتج الفولكلورى في أناليد الثورة الفلسطينية ، مجلة التراث القمى العراقية ، العدد ٤ غريف ١٩٨٦ ، ص ٨٢ .

- ١٤ - شنان كفتاني ، ثورة ( ١٩٣٦ - ١٩٣٩ ) في فلسطين ، غلقيات وتفاسيل وتحليل ، مجلة شئون فلسطين عدد ٦٦ ، ص ٥٨ .

- ١٥ - تقرير لجنة بيل الملكية البريطانية كما نشرته حكومة فلسطين زمن الانتداب باللغة العربية ، سنة ١٩٣٧ ، ص ٢٦٧ .



دراسة

# توفيق الحكيم والابداع الفنى فى قصص الخيال العلمى

محمد محمود عبد الرازق

الطير ولكنه يخفق بعد محاولة الطيران فترة من الوقت ( ص ٥٥ ) والقصة - فى نظرتنا - لا تخرج عن كونها نادرة أو طرفة . وإذا كان لها نصيب من الحقيقة فهو أنها تروى عن رجل مغبول لا من محاولات تجريبية . ومن ثم فهو ليست إرهاباً أو محاولة للطيران تمت بها ، كما يحاول البعض ادخال ذلك فى أذهان الشبه دون روية . وهو شيء منجمل حقاً . والقصة - فى حالة اعتبارها من نسج الخيال - لا ترتفع إلى مقام الأساطير أو الحكايات الخرافية أو الشعبية العظيمة القيمة التى قدمت تصور للطيران فى وقت مبكر .

وقد عثبت المكتبة بإثبات هذه التصورات من التوراة ، حينما نقلت لنا وصف النسر حزيقال لسيفه فطفاً أمامه بالقرب من بفسده . كما أهتمت بالعلم عند المصريين والكلدانيين واليونانيين والعرب . وقد كان حديثها عن ألف ليلة وليلة ، حديثاً شجاعاً . إذ سخر القاص الشعبي فيها وسائل سحرية من السحج الأرضى محلقاً فى الفضاء ، ومنها البساط السحرى والفرس السحرى الأبنوسى والسرير المسحور والطيران على ظهر عفريت أو على ظهر طائر أو طيران البطل نفسه فى الهواء . وقد خاص القاص الشعبي أيضاً فى أعماق البحار . وقدمت الكتابة عدة نماذج لهذه الرحلة المائية ، أهمها قصة : « عبد الله البرى وعبد الله البحرى » من الليالى ، التى رسمت أبعاد مدينة فاضلة . وقادتها هذه المدينة إلى الحديث عن « آراء أهل المدينة الفاضلة » للفارابى . ثم انتقلت إلى الحديث عن « حى بن يقظان » لابن طفيل ، الذى يعتبر رائداً فى مجال الخيال العلمى .

والفصل الثالث يمد صلب الكتاب . فهو دراسة تطبيقية لبعض أعمال كتاب الخيال العلمى من العرب ، لتبين مدى استجابتهم للاكتشافات العلمية المستمرة ، ومدى ملاحظتهم النظريات الحديثة وتأثيرها على إسان العصر من خلال تخيلاتهم وروايم وموقعهم من القضايا الأخلاقية والاجتماعية التى استجذبت تأثير التقدم العلمى ، وتأثير

الأساطير من فكر إيجابى . وقيمة حضارية مرتبطة بتصورات اجتماعية ودينية ، وما تلعب فيها من تفسير للظواهر الكونية ، وتعليل للمشكلات الحياتية مثل تصورها لاكتشاف الحديد ، والنار التى حطت بالتعديس عند كثير من الشعوب . والراحل التى مرت بها الأسطورة ، إذ كانت فى طورها الأول جزءاً من الميافة ، وفى الثانية سيرا للألهة والمردة والأبطال ، واستخدمت فى الثالث التعليل والرمز ، فكانت ضرباً من ضروب الفلسفة العلمية أو التأمل الروحى . ومن خلال خيال مدحش قدم لنا الإنسان البدائى تصوراً للأرض والسما ، والظواهر الكونية والأفلاك والنجوم . وكان أقدم ما تخيله المصريون عن أصل العالم ، أنه عالم واسع من الماء طفت عليه بيطفة عظيمة خرج منها رب الشمس ، كما يذكر أوتلف إرمات فى « حياة مصر القديمة » الذى ترجمة عبد المنعم أبو بكر . كما اهتمت بيزراز دور السحر . فالسحر - كما يقول فريزر صاحب « المعنى المصغى » - لا يختلف - من حيث المبدأ - عن أى عالم يقوم بإجراء تجربة فيزيائية أو كيميائية فى معمله .

والغريب أن الكتابة تعتبر قصة عباس بن فرناس ، قصة حقيقية . إذ تقول فى الفصل الثاين : « وهناك العديد من المحاولات للتطلع إلى السماء وقصه أسرارها . فعلى أرض الواقع ليس « عباس بن فرناس » لويه الرئش محاولاً

لمعه وثيقة بين الأسطورة والخيال العلمى . فالأساطير التفسيرية والتعليلية كانت البداية الحقيقية للاكتشافات العلمية من هنا يبدأ اللقاء بين الأسطورة والرواية العلمية . فهما يحملان للبشرة وسط لحظة كل منهما الحضارية . وقد مر الخيال العلمى بثلاث مراحل عامة . يمثل المرحلة الأولى جبل الزراد من أمثال جول فيرن وويلز . ويتسم الثانية بالتخلي عن تشبيه كل الكائنات بالإنسان . والثالثة يمزج التأمل العلمى بالانجولوجى والسيسى والتفلسفى . ويختلف الخيال العلمى عن الفانتازيا التى لا تنشد بالمنطق والمفعول ، ولا تأبه . بأى قانون ، ويعتبر كتاب : الإبداع الفنى فى قصص الخيال العلمى أول دراسة متخصصة فى موضوعه باللغة العربية . وقد نالت عليه الدكتوراة عزة الفنام درجة الدكتوراه فى الآداب . وكان المشرف على الرسالة الدكتور أحمد كمال زكى الذى أعدت إلى إليه البحث . ويتسم الكتاب إلى مدخل وثلاثة فصول . حللنا فى المدخل من تاريخ القصص العلمى ، فى أوروبا والعالم العربى . وفى الفصل الأول من تشكيل الخيال العلمى . ووازنت فى الفصل الثانى « بين الأساطير والحكايات والقصص العلمى الحديث » وشمل الثالث عدة دراسات تطبيقية ، تناولت مجموعة من الروايات والقصص القصيرة العربية . وقد أوضحت الكتابة ما يمكن وراه

لثقافة العصر الذي فرضته الثورة التكنولوجية. وقد تناولت هذه الظاهرة في مجلتي. الأول عن الرواية والثاني عن القصة القصيرة. ولم تزعم أنها تريد الإحصاء أو الإحاطة، وإنما مالت إلى الاختيار. وإن لم توضح لنا أسبابه. وينبغي على أن السبب هو ندرة المراجع لديها. وقد لاحظنا ذلك عند حديثنا من أعمال جول فيرن وويلز في الفصل الأول. إذ أنها لم تكن تستقره-التصوص. وإنما اعتمدت على آراء النقاد والدارسين واستراضهم لبعض التصوص. فمع ويلز اعتمدت على: «دراسات في الرواية الإنجليزية» للدكتور إنجيل سميان بطرس و«المعقول واللامعقول في الأدب الحديث» لكونن ويسن الذي ترجمه آتيس زكي. أما المعلومات التي وردت من جول فيرن، وكذلك استعراضها الخيال العلمي في الأعمال السينمائية، فمصدرها: «سينما الخيال العلمي» لبيس جفورد الذي ترجمه نهاد شريف.

أما في الفصل الثالث فلندرة في المصادر العربية. فقد قصرت البحث على الكتب المصرية دون غيرهم من العرب من أمثال أحمد إفران في رواياته: «الطوفان الأزرق» (١٩٦٨) و«سأبكي يوم ترجمين» (١٩٧٦) و«المدخل السري إلى الكهف» (١٩٨٤) والدكتور محمد هزيم الجبالي في «أكبر الحجة» وروبو وصفي في «عزلة الفضاء» و«الحب عاريج الزمن». وقد أشارت إلى قصته الأولى وأدخلته في زمرة الكتب المصرية بمدخل الكتاب. وكان لها حلها عندما قصرت البحث في مجال القصة القصيرة على قصة «في سنة مليون» لتوفيق الحكيم، ومجموعات نهاد شريف التي كان قد صدر له: «رقم» و«مركم» (١٩٧٤) و«الماسات الزيتونية» (١٩٧٩) و«والتي تحدى الإحصاء» (١٩٨١) وقد صدر له بعد نشر للبحث مجموعة رابعة بعنوان: «الشيء» من مختارات فصول ديسمبر ١٩٨٨ وورد خطأ بديل الكتاب أن المجموعة الأولى صدرت عام ١٩٦٦ ثم ذكر

التاريخ الصحيح بالباب الثالث. وكثرة الأخطاء المطبعية تلعب ببعض ممتعة متابعة فصول الكتاب. وتسمى «طبيعة الحال» إلى الطابع قبل المؤلف. وقد تعرضت في مجال الرواية إلى: «وجل تحت الصفر» و«المنكوب» لمصطفى محمود. و«قاهر الزمن» و«سكان العالم الثاني» لنهاد شريف. و«السيد من حقل السبانخ» لصبري موسى. و«الكوكب الملمسون» لأيهاب الأزهرى.

\*\*\*

ويرجع فضل السبق في ميدان الخيال العلمي عتقا إلى حكيمنا الحكيم بقصته: «في مليون سنة» وكان الرائد الكبير أراد أن يضع بصماته على كافة فنون الفص من مسرحية ورواية وحكاية وقصة قصيرة ومقال قصصي ونادرة وطره وحوارية، كما أنه دخل عالم الحيوان بقصته: «دولة المصالي» وقد واصل المسيرة بالخيال العلمي في بعض أعماله الأخرى. وأشارت الدكتور ثريا الفتاح إلى مسرحية: «رحلة إلى الغد» حينما قالت: «والحكيم أيضا مسرحية تدور حول الحياة والأرض، وتبني على فكرة حل يرضي الإنسان بالخلود إذا توصل إليه...» وذلك في مسرحية «رحلة إلى الغد» (ص ١٥٧) لكنها لم تنس إلى مسرحية: «الطعام لكل لم» رغم أهميتها. إذ أنها تحمل الدعوة إلى الطعام العام. وقد قلنا- في مناسبة أخرى- أن حكيمنا لا يقدم المشروع الخيالي المبني على أسس علمية. وإنما يدعو إليه فقط. يدعو إلى الإيمان ولو في الخيال بإمكان إلهاء الجوع فالمرسحة دعوة صادقة للكتاب لبث

الفكرة في الشمور الجمعي. فلقد كانت الرحلة إلى الكواكب البعيدة.. بعيدة. ثم تحققت في الخيال أولاً. بدأت بالعلم في الطيران عند اليونان والغرب.. في أن يكون للإنسان جناحا تسر يحمله بهما في الفضاء. كما أصبح له قدرة حوت يتقن بها حيايب البحار ومغامراتها. بدأت بالعلم في الصواريخ وسفن الفضاء وأطباقه الطائرة ووجدت البشرية

يحللم لها. فكانت القصص الرائعة التي كتبها ويلز وجول فيرن وزيو لتكوسفيكي عن الصواريخ وسفن الفضاء. فإذا ما تم غمر الدنيا بالأحلام، كان من السهل الانتقال إلى الواقع. إذا ما حلم الناس بإلهاء الجوع بالقوة التي حملوا بها للوصول إلى القمر. بنفس القوة والإصرار والعزم. فلماذا أن يستعجب بالعلم ويصبح الحلم حقيقة واقعة ملموسة في يوم ما.. مهما كان بعيدا، فلن يبعد بعد الجوزاء. ومهما كان شائنا فلن يشق على الناس الأملة الطامحة<sup>١</sup>

وفي حوار بينه وبين «فكرة» تريد أن تخرج من رأسه حوارية: «ملاذ فكرة» يؤكد على أهميتها فهي ربما تغير وجه الدنيا، أو يزيدها جمالها، أو يتقلب أمرها أعظم انقلاب: «نعم.. هي أنا.. وليست هذه أول مرة أفعل ذلك.. فهذه الأهرام التي تبهرنا من نالذلك إنما هي فكرة.. وهذه الكهرياء التي تضيء حجرك كانت فكرة.. وهذا الراديو الذي يسمعك صوت العالم هو فكرة.. وهذه التلهفات التي ظهرت في الآدم بدأت فكرة.. وهذه الأبنان التي سمت للبشر برقت فكرة.. هذا الفن الذي نعمت به الإنسانية لمع فكرة.. بل كل حضارة الأدميين على الأرض وليدة فكرة. وكل الفرق بين نوع الإنسان وفصائل الحيوان، أو الفرد من الإنسان وفائد الفكرة، والفرد من الحيوان لا يلد الفكرة..» (ص ١٩٥) ولكن ليس المهم خروج الفكرة للناس، وإنما حياتها بين الناس. فخصي الأرض أكثر من مليون ألف شخص. فإذا فرضت أن مليوناً واحداً فقط ينتج في كل قرن من الزمان فكرة. لكان في العالم مليون فكرة حية في كل مائة سنة. وهذا لا يحدث. فالقرن الذي ينتج عشرة فكريات تعيش وتتفق الناس بسموه عصر النهضة، أو العهد الذهبي للبشرية. أما الأفكار التي تخرج كل يوم من رؤوس المفكرين والعلماء والعلماء والشعراء. تلك الأفكار التي تضاهي محصولها هذه الأيام «لأن صناعة التفكير قد انقطع لها في العالم عدد وافر من محترلي

الفكر .. يملأون الصحف والكُتب أفكاراً، يزعمون كلهم أنها كوت من زبد الخلود .. وهي في أغلبها لم تصنع إلا من شيء كزبد الفئال التي تذوب في الأفواه مع قذح الشاي في الصباح ! (ص ١٩٦) المهم أن تعيش الفكرة، والأهم أن يطول بقاها. فالقيمة أو «الموضة» تحيا ستة واحدة. وتلك أسخط أنواع الحياة.

وللكاتب أعمال أخرى تدور في فلك الخيال العلمي. وبمجموعة: «أرني الله» تأتي: «الاختراع المجهب» بعد: «في ستة مليون». وهي في نظرتها مقابلة قصبة وليست قصة نصيرة. بنها توقيع الحكيم - كما يقول في مقدمتها - على فكرة تخيلها ويلز في قصته: «آلة الزمن». وهو جهاز مثل جهاز الراديو ويستطيع كل إنسان اقتنائه، له عدة مفاتيح، إذا أدبرت الأول شاهدت في مرآته ما يحدث لك بعد عام. والثاني لما يحدث بعد خمسة أعوام، والثالث لعشرة أعوام مستقبلة. ولم يدخل عليه بعد من التصنيئات ما يمكن الناس من رؤية مستقبلهم لأبعد من ذلك. إنه - لا ريب - جهاز عجيب. لكنه - كما يقول الحكيم - ليس بأعجب المخترعات: ولما من شيء اليوم يثير دهشتنا أو يصدم عياننا بعد أن عشنا العصر الذي نرى فيه ذرة لا ترى تتحطم فتخرج منها قوة تحطم مدينة عظيمة. ومع ذلك فإن الاختراع الذي أحدثت عنه سوف يكون له أشد الخطر على مستقبل البشر» (ص ١٠٧) والجهاز لم يخرج إلى الأسواق، لأن المهندس الذي تولى تصميمه أول جهاز تم صنعه بالمصنع الأمريكي لم يلبث أن انتحر. وتولت سلسلة الاختراعات بين العمال والمهندسين والمديرين، إلى أن جاء يوم أسف الناس مهندس شاب حاول الاختراع فوقعوا على السبب. فطالما تخيل الشاب المستقبل أجمل مما رآه على شاشته: «إن المقام مع مثله محال .. أم قد يذهني إلى التريث والاحتمال قبل أن يتغير في الفد شيء .. ولكن إذا كنت الآن أرى الفد بعيني .. فما قيمة الفد؟! ..»

(ص ١١٠) ويصرح الحكيم بالحكمة أو الموعظة الحسنة المستخلصة من هذا العمل: «هنا فقط فهم المحققون كارتة ذلك الجهاز المخيف .. إنه مجرد «الحياة الآدمية» من عصر «الذهب» كما تجرد «الرواية السينمائية» من عصر «المفاجأة» وبهذا التجرد تنفك عن عقدة الرواية، فتصبح شيئاً لا يستطيع أحد أن يحياه ولا أن يراه ..» (ص ١١٢).

كما نجد تصورات جديدة من تصورات الخيال العلمي تدخل في نسج بعض أعماله. في قصة: «أعترف القاتل!» تسمع الماشق - وهو يخلق في السماء على متن طائرة - صوت حبيته يلفظ باسمه، فيحس رجفة في بطنه. ثم يشعر بعينه تريان شيئاً من عادة لا علاقة لها بالأرض، شيئاً مر كالشمع الخافض مخترقا الطائرة، مصعباً في السماء «في تلك اللحظة أبصر أنها أسلمت الروح .. وكان هذا صحيحاً» (ص ١٩٠) ويرى علماء الحياة أن إنسان المستقبل سوف تنشأ له حواس أخرى كالاحساس من بعد. ويقول سلامة موسى أن ذلك يذهب بعض الناس الآن. وقد تكون الدعوى صحيحة. وهي إذا كانت صحيحة فإنها تنشأ في أفراد قلائل، ثم تتم بين البشر على نحو ما نرى أناساً يولدون الآن وليس في أقدامهم أظافر؟

والحق أن توقيع الحكيم في حجة إلى اكتشاف جديد لتحديد موقعه بين الأسطورة والخيال العلمي منذ باكورة أعماله. وقد سبق أن لاحظنا - في مقالنا السابق الإشارة إليه - أوجه شبه بين «أهل الكهف» و «رحلة إلى الغد» .. أهل الكهف يخرجون من أفوار الماضي إلى حاضر زمان ما. ورجل الغد يصعد من الحاضر إلى أمام القرون. وحالات زمنية متماثلة، يتغير فيها الماضي ويمود إلى كنه .. إلى سجلات التاريخ، ويسعد بها الحاضر ويصعد إلى المستقبل متمنياً ما يراه حاضراً.

\*\*\*

اهتمت الذكورة عزة الفنام بالمنهج

التاريخي في مدخل الكتاب وفصله الثاني، لكنها لم تلتفت إليه في الفصل الثالث رغم أهمية المزاوجة هنا. فهي لم تشر إلى تاريخ نشر «في ستة مليون». والتسعة التي اطلعت عليها من: «أرني الله» هي نسخة «دار الهلال» (١٩٨٤). وسبق لمكتبة «الآداب» أن نشرت هذه المجموعة عام ١٩٥٣. وعلما فحوت «دار سعد مصر» في نشر قصص الحكيم القصيرة في خمس مجموعات تحت عنوان:

«قصص توقيع الحكيم» كما تتسكن من إصدار غير مجموعتين عام ١٩٤٩، لكنها حرصت على نشر محتويات المجموعات الخمس. نهلية المجموعتين الأولتين. وجاء ذكر «في ستة مليون» بالمجموعة الخامسة. ونشر الحكيم ما تضمنته المجموعات الخمس بمجموعتي: «أرني الله» و «مدرسة المغفلين» باستثناء أربعة أعمال هي: «عاطفة أب» عبقريه وإفلاس، من ليالي مونمارتر، نوجة دوميو الثانية. وأساب إلى مجموعة: «أرني الله» حورية بعنوان: «مهلا فكرة!».

وكان الحكيم ينشر أعماله في مجلة: «آخر ساعة» وجرميلة: «أخبار اليوم» عقب الحرب العالمية الثانية. واتجه في ذلك الوقت إلى الأعمال القصيرة استجابة لمتطلبات قارئ الصحيفة، معتبراً القصة القصيرة فن المستقبل كما ذكر بمقدمته لمجموعة: «مدرسة المغفلين». فهي فن انتصاب وتركيز كالمرسجية والقصيدة وهذا التركيز هو الذي جعل منها فن المستقبل - في رأي بعض أهل الأدب العالي اليوم - ذلك أن أدب المستقبل لن يحتمل الإسهاب. وقارئ اليوم والغد تكافه تكفيه المحبة الخاطفة لإدراك الصورة الكاملة، وتكاد تنبه الإشارة عن الأخطاء في العبارة. فالقارئ الحديث الذي يعيش في عصر الطائرات الثقائل لن يطيق طويلاً الأسترخاء في مطالعة مئات الصفحات ليحيط بصورة الصور أو شخصية من الشخصيات، كما أن وجود الراديو والتلفزيون لن يتيح وقفاً لقارئ ينفه في مطالعة كتاب طويل إلى جوار

المدة، كما يقول الأوربيون . فإن ركن المدة التي تمرعت في كنفه القصص الطويلة لأمثال بلزاك وفلوير ومستوفسكي وتولستوي وسكوت وديكنز وغيرهم . هذا الركن لم يمد تحته الكتاب وحده الآن كما كان في الماضي . بل يشاركه فيه اليوم صناديق الفن السموي والمرئي وبرامج مختلفة من الصوت وتلفزيون .

لم يتساءل : أترى مجد القصة الطويلة قد انقضى بانقضاء القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ؟

ونأى الإجابة : «عما يكن من أمر ، فإن طابع المسرحية والقصة القصيرة بما فيه من ضغط وتركيز وإيجاز وتلميح هو الأدنى إلى طابع العصر الحديث في مستقبله القريب . ومن يدرى ؟ لقد تدور الأيام دورتها وتصبح البهالة في عرف العالم القادم ، كما كانت في عرف الأديب العربي الغابر ، هي بلاغة الإيجاز ، يفرسها على العالم اليوم عصر السرعة . كما فرسها قديماً عند العرب الرجل سرعة تتعلم بين وأحات الصحراء . السرعة في كل زمان ومكان تنمي في الإنسان سرعة الإدراك وسرعة التلقي والاستيعاب . فينبغي الآن تبعاً لذلك من الغالب ما يتفق مع روح العصر والحياة .

وناقش الحكماء في أعماله السابق الإشارة إليها ، عدة قضايا هامة ، أثارت بعضها في ذهن الإنسان التشويه النفسي والبدني الذي أصابه ، والدمار والنزاع الذي حل بالعالم في أعقاب الحرب العالمية الثانية . وهو جرم يفوق كل جرم . وقد صور الحكماء علماء اللذة إلى صورة عصاة يحنى لها أعضى المجرمين إجلال واكبار . وأعضى المجرمين هنا هو «آل كايوني» رئيس العصاة الضخيرة ، وصاحب الملايين الشهير . ومجده الإجماعي يقوم على مجزرة عام ١٩٢٩ التي قضى فيها على كل خصومه ، بعد أن حيسهم في جراح «يوم سانت فالنتين» بشيكافو ، وراح ضحية هذه المذبحة ما يقرب من خمسمائة شخص . أما القليلة اللرية فقد أبادت خمسين ألف نسمة دفعة واحدة . يقول آل كاسبوني :

«اعلمونا .. لقد كانت وسائلنا أولية محدودة .. كل ما في أيدينا كانت المسننات والمتريزات ، وهل ينظر في بالنا أن المستطيل سيكشف عن رجال مثلكم ، في أيديهم هذه القنطرة ، وفي قلوبهم هذه الجرة ؟ .. إني أعاطبكم وفي نفسى شعور من الخجل والمذلة والعدالة .. فكل عملنا بالقياس إليكم حيث صيبة ولعب صفار .. وقد منحوني من أجله لقب «علو الشعب رقم واحد» . ولست أعزى ما هو اللقب الذي يابق برئيس هذه الجماعة ؟ .. أعزى الآخر .. أحمد الله أن زماننا قدامت وبطلتنا المزعومة قد طويت في بطون الصحف القديمة .. أما اليوم فهو يومكم .. وهذا الزمان هو زمانكم .. ولكل زمن رجاله .. فاسمعوا لي بالأصالة من نفسى وبالنشأة من جماعتى أن أحمى جماعتكم ، وأن أرفع كاسي في نخب مجدكم .. » (ص ١٦٨) .

والقمل بقعة : «في نخب العصاة» يبدأ بتعير نشرته الصحف ، فخواء أن «رئيس اتحاد العلماء السريين الأمريكي» صرح بأن الأبحاث الجديدة في شعور اللذة ستتيح بعد عام صنع قبلة تفوق في قوة التدمير القنطيني اللذين التين القيتا على هيروشىما وناجازاكي بمقدار ألف مرة . وكان آل كايوني عندهما قرأ الخبر قد اعتزل العمل بعد أن حله الأطباء من جاد القلب ، فرأى أن يحتفل بهم . لكنه عشى إذا أرسل إليهم بطاقات دعوة ألا يهتموا بها ، فقرر خطفهم ، ووضعهم في قصر النخيم في «فلورينا» . ولقد عشت أن أرسل إليكم بطاقات دعوة ، وأكتفى بها ، فلا تمنى بتشرىفي لعلها لو استغراباً ، أو روية ، أو ألفة .. فأنتم ولا شك تعتقدون الأصالة تربط مثلى بثلثكم ، ولا تتساهل بين مهنتى ومهنتكم . ولا تتجاس بين مشاهيرى ومفاهيركم . ربما كان هذا صحيحاً لأول وهلة .. وإني لست من الولاقة حتى أزمع لنفى الحق أن ألق بين جماعة من الأبطال .. استطاعوا في طرقه حين أن يقتلوا مئات الآلاف من الرجال والنساء والشيوخ والأطفال .. » (ص ١٦٧) ووقع كاسه في نخب

مجدهم . وانصرفوا إلى منازلهم وأجبن ، ولم يتم آل كايوني في تلك الليلة : إذ أبهر أن آخرته قد دنت يمد أن أسلم الصولجان ، ولفظ في خلفه حطية الوداع .

وكان القدر هو الآخر أراد أن يتكلم على طريقته - هكذا تقول القصة - فظهرت الصحف في اليوم التالي تحمل صورة آل كايوني ، وقد نشرت مصداقة بجوار صورة رئيس الاتحاد : «الأول بمناسبة وفاته .. والثاني بمناسبة عودته» بعد اختفائه هو وأخواته ، من «همة سرية فنية» ! (ص ١٧٠) .

وكانت «في ستة مليون» استجابة سريعة وحارة لكثرة إلقاء القنطيني اللذين على هيروشىما وناجازاكي .. هذا الإثم الرهيب الذي قال الكلمة الأخيرة في الحرب العالمية الثانية .

الهوامش

- (١) الأبداع الفني في قصص الخيال العلمي ، المذكورة حرة القلم ، مكتبة الانجلتر المصرية ، ١٩٨٨ .
- (٢) راجع مقالنا : توفيق الحكيم والرحلة إلى الطعام العام ، مجلة ابداع ، سبتمبر ١٩٨٧ .
- (٣) نظرية التطور وأصل الإنسان ، سلامة موسى ، مطبعة التقدم ، الطبعة الخامسة ١٩٦٢ ، ص ٢٥١ .
- (٤) مكتبة الآداب ومسطحتها بالجماميز ، وشملت : «أرني الله ، الشهيد ، موزع البريد أنا الموت» وكانت الدنيا ، دولة الصغار ، في ستة مليون ، الاختراع العجيب ، الأساطير عزرائيل ، ومعجزات وكرامات آل ، مؤتمر الحب ، امرأة في ظلمة الشيطان ، الحبيب المجهول ، في نخب العصاة أسعد زوجين . اعترف القاتل ، ميلاد فكرة ، وجه الحقيقة .. » .
- (٥) روايات الهلال ، العدد ٢٨٧ ، نوفمبر ١٩٧٢ وتشمل : «مدرسة المفطين ، الشيخ الهليسي ، ألبين في بتصر ، ليلة الزفاف ، طريفة الفردوس ، لاكرامه لنبي في وطن ، الدنيا رواية نصيب ، كليبياثرا وماك ، موقف حرج» ♦



دراسة

## دينامية الإبداع عند الأديب

يوسف ميخائيل أسعد

سوية وغالباً من المؤثرات الجسمية الكيميائية التي يمكن أن تخلف تصورات ذهنية أو ميولاً أو أوهاماً سرعان ما يفنى منها .

أما الحالات التي يكون المرء فيها مسيراً لامخيراً ، فالتا نحلدها على النحو التالي :

أولاً - الانخراط في النوم وفقدان الانتباه لما يدور حول المرء ولما يدور بداخله ، أو الوقوع تحت سيطرة شخص آخر نفسياً في حالات التنويم المغناطيسي ، أو الوقوع تحت تأثير أحد المخدرات التي تؤثر في الحالة النفسية أو العقلية ، وجميع هذه الحالات تفقد المرء سيطرته على دخيله وتجعله زائغ الوعى بالواقع الداخلى والواقع الخارجى ، كما تشل إرادته أو تعمل على الانحراف بها عن السلوك السوى ، أو تثير لديه رغبات جنسية أو عدوانية ، أو توجب الكراهية أو الحقد أو الحب في قلبه ، أو تجعله يرضخ وجدانياً لأشخاص معينين أو لأفكار أو مبادئ معينة .

هل الأديب المبدع مُخَيَّر في إنتاجه الأدبي أم مُسَيَّر ؟ ويتميز آخر هل شيطان الأديب يسيطر على لسان أو قلم الأديب شاعراً كان أم ناثراً ، بحيث لا يبقى من شخصيته سوى كونها أداة خاضعة لإرادة ذلك الشيطان ؟

لكي نجيب عن هذا التساؤل لابد أن نتفق بصدد الحالات التي يكون فيها المرء مُخَيَّراً والحالات التي يكون فيها مُسَيَّراً . ولنبداً بالحالات التي يكون فيها المرء مخيراً فنحلدها على النحو التالي :

أولاً - عندما يكون أمام المرء خياران أو أكثر بمستطاعه أن يقع على واحد منها إذا كان من المحتمل عليه أن يقع على خيار واحد فقط كما هو الحال بصدد اختيار الزوجة أو الزوج في مجتمع لا يسمح بتعدد الزوجات أو الأزواج .

ثانياً - أن يصدر في اختياره عن إرادة حرة خالية من الضغوط القسرية أو العاطفية أو المصلحية .

ثالثاً - أن يكون في حالة وعى وإدراك كاملين وأن يكون في حالة نفسية وعقلية

يشل التفكير أو يخضع ويأس الإرادة  
ويولّى عتق العاطفة .

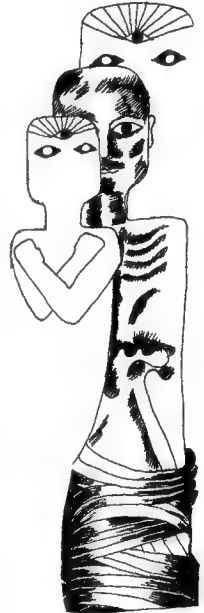
ثالثاً - المفاجآت المحزنة جداً أو  
المفرحة جداً . ومن أمثلة النوع الأول  
من المفاجآت موت أحد أفراد الأسرة  
فجأةً في حادث . ومن أمثلة النوع الثاني  
اكتشاف أن الآلين المفقود في إحدى  
المعارك الحربية ما يزال حياً ولم يصب  
بأذى وقد قدم فجأةً بغير مقدمات أو  
تمهيد لتقبل الخير السار . إن العزف في  
حالتى الحزن المفاجيء أو الفرح  
المفاجيء يفقد حرمة النفس وسرية  
أرادته وسرية فكره . إنه يكون بالحرى  
مسيراً في سلوكه الداخلى وفى سلوكه  
الخارجى على السواء .

وإذا نحن عدنا إلى تساؤلنا عن  
الاديب المبدع وهل هو مستير أم مخبر فى  
انتاجه الأدبى . اذن لوجدنا أماننا فى  
مجال علم النفس أضواءً تضيء لنا  
الطريق أو هى تمهد للأجوبة عن  
تساؤلنا .

وفى المقدمة نجد نظريات فرويد  
بصد العناصر التحشورية فى الإبداع  
الفنى والأدبى ، وهى تلك العناصر ذات  
الارتباط بالجنس والنوازج الجنسية .  
فمن وظائف الأدب عند فرويد التعبير  
بأسفاضة عن « الأنا » وليس وصف  
الحياة ، وأيضاً إبراز أهمية وعظمة تلك  
« الأنا » فى مجابهتها وصراعها مع  
المجتمع . فليس على الأديب - وفقاً  
لفرويد وبنموسته - « تقليد » الحياة ، بل  
الارتقاء فى أعماق روح المرء بحيث  
يتجه نحو الإبداع أو الخلق دون توخى  
هدف محدد ، الأمر الذى يجعل الفنان  
أصلياً ومتفرداً بحق كما يزعم  
الفرويديون .

بيد أن الواقع هو أن المبالغة فى  
التأكيد على النوازج والأمزجة والمشاعر  
الشخصية مع فقدان الاتصال بالعالم  
الواقعى إنما يعمل على تحطيم  
الشخصية الإبداعية ويتقص من موهبة  
الكاتب .

أما يونج لتلميذ فرويد والمعارض له  
فى الوقت نفسه ، فإنه يلعب إلى أن  
شخصية الفنان إنما هى اتحاد بين عناصر



ثانياً التواجد فى موقف مخيف أو  
محفوف بالمخاطر أو مهدد بالموت ، أو  
الوقوع تحت طائلة العقاب وتلقى  
الضرب أو الكى ، أو التلويح بأصابع  
الأحباب بمكارة متبينة ، الأمر الذى

غير متألّفة أو غير متمازجة . فهناك الفنان  
كائنات له حياته الخاصة وآراؤه وتذوقاته  
وعاداته من جهة ، وهناك من جهة أخرى  
الفنان كشخصية مبدعة وهو شخصية بلا  
هوية ثابتة . فهو غريب عن جميع هذه  
الخصائص والصفات المحددة . أما  
إنتاجه فإنه يتأتى عن التعبير عن ظاهرة  
سيكولوجية لا عقلانية تعبر عن جميع  
أنماط الناس .

والواقع أن يونج - خلافاً لفرويد  
الذى أكد على الطابع الفردى لعملية  
الإبداع - يرى أن للإبداع مصادر  
إجماعية من جهة ، ومصادر لا شعورية  
من جهة أخرى . يقول يونج « إن الفن  
نوع من الدافع الفطرى الذى يأخذ بمفوق  
المرء فيقبل منه مجرد أدلة . فالفنان  
ليس شخصاً مفعماً بأداة حرة فينشئ  
أهدافاً يحددها لنفسه ، وإنما هو شخص  
يعطى الفرصة للفن للتعبير عن نفسه من  
خلاله . فهو باعتباره إنساناً شخص له  
أمزجته وأرادته وأهدافه الشخصية ،  
ولكنه باعتباره فناناً يكون « إنساناً »  
بمعنى الكلمة . إنه « إنسان جمعى »  
« Collective man » - « أهى أنه  
شخص يعمل فى قوامه الحياة النفسية  
اللا شعورية الإنسانية ويقوم بتشكيلها  
« علم النفس والأدب » .

ويعتقد يونج أن الفنان من جهة ،  
والشخصية البشرية من جهة أخرى لدى  
الشخص الواحد ليسا شيئين متفصلين  
فحسب ، بل أنهما فى صراع دائم  
بينهما . فلكى تنجح الشخصية الإبداعية  
فى التعبير عن خصائصها الفنية تعبيراً  
كاملاً ، فإن عليها أن تقهر « الأنا »  
الخاص بها وأن تلوثب فى العناصر  
الروحية للمجموع . يقول يونج « كلما  
سيطرت القوة الإبداعية ، فإن الحياة  
الإنسانية تكون اذن محكومة ومشكّلة  
برأسطة اللا شعور فى مقابل مجابهة  
الإرادة العزّة الأيجابية ومقاومتها ، ومن  
ثم فإن الأنا الشعورية تنحى ألف مجرى  
تحتى ، فلا يكون عملها سوى ملازمة  
الأحداث قيصير العمل الفنى الذى يتم  
قَدراً مكتوباً على الشاعر (أو الناثر) »  
ويحدد نهج تطوره النفسى ، فلا يكون  
جوته هو الذى يخلق فالوست ، بل يكون  
فالوست هو الذى يخلق جوته . .

فلأن بونج قد جعل من الفنان مجرد قابلة تقوم بإيلاء المعامل الفني .  
فشخصيته لا تجد لها تعبيراً في أعماله ،  
بل أنه هو ذاته ليس سوى وظيفة للفقرى  
العقلانية التي وجدت تعبيراً لها في  
خلال تلك الأعمال الفنية التي تحمل  
اسمه . فبونج بهذه الطريقة يرى أن  
الفنان المبدع ليس سوى فريسة لقوة  
بعض العناصر اللا عقلانية ، وهي  
العناصر التي لا تخضع لمنطق الواقع  
المحسوس .

والواقع أن نظرية بونج ليست سوى  
نظرية واحدة ضمن نظريات كثيرة تحاول  
التأكيد على فقدان الفنان لهويته أو  
لشخصيته الروحية . فثمة من جهة  
أصحاب نظريات أخرى مثل نظرية  
« النقد الحديث » ، وثمة من جهة ثانية  
زعماء حركة الوجودية ، وثمة من جهة  
ثالثة دعاة النزعة الميتافيزيقية . . .  
جميعاً يقللون من أهمية الشخصية  
المبدعة . فهدجر - وهو من كبار زعماء  
الوجودية - يقول « إن الفنان في عمله  
الفني يكون في حالة لا إمالة » ويستطيع  
القول إن الفنان يلقي نفسه في عملية  
الإبداع في سبيل انجازه لعمله الفني . .

وبوجه عام فثنا نجد أن أصحاب  
النظريات المعاصرة يميلون إلى إنكار  
الدور الذي تلعبه شخصية الفنان برغم  
أنهم ينطلقون من مقدمات أو مزاعم  
متباينة . ولكنهم يتجهون إلى نفس  
النتيجة . فالبعض منهم وإن كانوا  
يعترفون بأن الشخصية الأدبية هي  
عامل مساعد في تطوير الأدب ، فإنهم  
أما يميزون بشكل قاطع بينها وبين  
الحقائق التاريخية المتعلقة بتلك  
الشخصية باعتبارها إنساناً ، وأما يتكرومون  
أن يكون لها أية أهمية على الإطلاق في  
البحث في معنى انتاجها الفني . فنجد على  
سبيل المثال أن الباحث الألماني وولف  
جانج كايزر يقول « إن الشخصية الشعرية  
لواحد مثل دانتى أو لواحيد مثل أريستو  
هي شيء مختلف تماماً عن شخصيتهما  
في الحياة ، فلا نجد تطابقاً أو توافقاً  
تبادلياً بينهما » .

فأسباب متباينة نستطيع أن نلاحظ  
وجود فجوة بين شخصية الفنان الأدبية

شخصياً يتناول سوى القليل جداً من  
الطعام .

يبد أننا يجب أن نؤكد أنه مهما  
اختلفت الشخصية الفنية عن الشخصية  
التاريخية الحياتية للمرء ، فإن الشخصية  
الفنية لا تعدو أن تكون ظاهرة تاريخية ،  
أعنى أن الشخصية الفنية توجد في إطار  
زمانى معين وفي إطار مكانى محدد .  
فلذا نحن نتناولنا تطور تلك الشخصية  
الفنية من زاوية تاريخية ، فلأننا نجد لها قد  
أخذت شكلها المتميز تدريجياً وطرأت  
متباينة في نطق الأشكال الفنية  
المتباينة .

ومما لا شك فيه أن اتساع وثرأه  
الشخصية الخيرية للفنان بمثابة عملية  
مستمرة . فما يقوم الفنان الموهوب  
باحتزانه من انطباعات ومشاهدات خلال  
فترة معينة من حياته ، يظل على السطح  
في فترة أخرى من حياته قد تبدد كثيراً  
عن فترة استقباله لحياته ، كما أن  
غيراته التي تتأثر له تتفاعل فيما بينها  
لتشكل نسجاً خبيراً جليداً خاصاً به .

وواضح أن إبداعية الفنان لا تتأثر بما  
وقع عليه من أشياء وأحداث ، بل تتأثر  
وتتطور وتطور بما فهمه واستوعبه وتفاعل  
عه . فالألم وآمال الفنان ، وما فشل فيه  
وما يفرق عنه فيه ، وما لاقاه من احتضار أو  
تقدير ، وما عاناه من فقر أو ما رل فيه  
من جلاء وعز وثرأه ، إنما يعمل جميعاً  
على تشكيل شخصيته الإبداعية .

ولمنا نعود إلى تساؤلنا الذي صعدنا  
به هذا المقال ، فنجيب عنه بقولنا إن  
الأدب الإبداعى يسير في عمله الفني  
الإبداعى عبر مرحلتين : المرحلة الأولى  
هي المرحلة الإرادية القصيدة ،  
والمرحلة الثانية هي المرحلة  
الاحتشورية الاستغرافية . فهو في  
المرحلة الأولى يكون صادراً عن  
شخصيته التاريخية الحياتية وهي مرحلة  
تسم بالاختيار ، بينما يكون في المرحلة  
الثانية خاضعاً لشخصيته الإبداعية وهي  
مرحلة تسم بالجبر . ويختلف طول  
هاتين المرحلتين والنسبة بين طريقتيهما  
بمختلف الأدباء ، بل انهما يختلفان لدى  
الأدب الواحد من يوم لآخر ، ومن عمل  
إبداعى إلى عمل إبداعى آخر . ◆

وبين شخصيته التاريخية الحياتية في  
شعر الشعراء الرمزيين . ولكن هذا  
يتبدى على عكس ذلك في شعر الشعراء  
الكلاسيين . فالعالم الشرى لدى كثير  
من شعراء الرمزية يتمركز أكثر ما يتمركز  
حول رغبات ومطامح الفرد ، أو بتعبير  
آخر حول ذاته . فيجد أن هذه الذات  
ليست في الواقع ذات الشاعر الحقيقية ،  
بل هي ذات ترتدى أثواب الصورية . كما  
أن أمزجتها ومشاعرها متعارضة على نحو  
أو آخر مع الواقع اليومي المعاش ، كما  
أنها مغطاة بحجاب من اللا عقلانية .  
فيمقتضى المبادئ المقررة في الرمزية ،  
فإن الذات الشعرية لابد أن تختلف  
جذرياً عن الواقع اليومي للمرء .  
« فالشخص » في الشعر « الشخصية »  
في الحياة كأنما شيئين مختلفين جداً برغم  
أنهما ظلاً مرتبطين ببعضهما بعض .

ولاشك أن من الخطأ الفصل فصلاً  
تاماً بين الشخصية المبدعة وبين  
الشخصية التاريخية الحياتية ، كما أن  
من الخطأ المطابقة تملأاً بينهما .  
فالشخصيتان ليستا منفصلتين بعضهما  
عن بعض ، وليستا متطابقتين بعضهما  
على بعض ، كما أن العلاقة بينهما  
متباينة . فليس كل شيء في حياة الفنان  
يجد تعبيراً له في انتاجه الفني ، كما أن  
من الخطأ الاعتقاد في أن كل شيء عمل  
على تشكيل ذاته الإبداعية يكون صادراً  
بشكل مباشر عن حياته الشخصية .

والواقع أن تاريخ الأدب ملو  
بالحالات التي تشير إلى وجود مفارقة بين  
أحداث حياة الكاتب وقوامه السيكلوجي  
من جهة ، وبين انتاجه الأدبى من جهة  
أخرى . ولقد لاحظ بلزوك هذا في  
معاصره من الكتاب فيقول « لقد كان  
بترارك ولورد بايرون وهرفىمان وفولتير  
رجالاً تدل حيواتهم على طابع انتاجهم  
الأدبى ، ولكن هذا لا ينطبق بصدد  
رايبليه الذي كان متمسكاً بالاعتدال  
ومتهجاً حياة مختلفة اختلافاً تاماً عن  
المواقف التي اتسم بها أسلوبه ومن  
الشخصيات التي أودعها بكتبه . . .  
لقد كان يشكو صاحبا الخمر بينما لم يكن  
يشرب سوى الماء ، ونفس الشيء يقال  
عن بريلا سافارين الذي أخذ في تمجيد  
النهم في تناول الطعام بينما لم يكن هو





## مسئولية المترجم

د. جمال الدين سيد محمد

وحيث أن الترجمة كانت هي الوسيلة التي ساهمت في تقليص عظمة عطلة أدينا الكبير نجيب محفوظ أدبيا وفنيا وإنسانيا فإنها دلعت أيضا إلى زيادة مسؤوليات المترجم وإلى تعاظم مهامه ، وكما رفعت من شأنه وزادت من قدر عمله .

ومن المؤكد أنه لا يدرك صعوبات الترجمة وهمومها ومتاعبها إلا من عاينها وكابدها وإلا من تبطن من صعوبة نقل الأفكار ، أي ترجمتها ، وصورها في صيغة عربية سليمة سلسلة . ولا شك أن خطورة وسائل الإعلام وخطوعها الرهيب قد زاد من خطورة المزالق السياسية والفنية واللغوية التي يتعرض لها المترجم ، ومن ضخامة التبعات الملقاه على عاتقه وجبل هذه الصعوبات تشير إلى

تكاد تكون مهنة الترجمة لقيمة قدم المجتمع البشري وتمدد أممه وبالتالي لغاته ، وهي أساس أي تقدم ثقافي وحضاري . وكانت الترجمة ولا تزال تهدف إلى زيادة التفارب بين الأمم وإلى تدعيم وشائج التفاهم بينها وإلى التوفيق بين آرائها وإلى الاستفادة من تجارب الغير وخبراته . ومما لا شك فيه أن الترجمة تفتح مختلف نوافذ الفكر لكي يستمتع بنسبها كل من يحب ويرغب بدلًا من الاقتصاد على نافذة واحدة ، والترجمة أيضا تتيح لأي شعب إطلالة واسعة على الثقافة والأدب من جميع أنحاء العالم . وهكذا فإن الترجمة توسع محيط المعارف وأفاق المعرفة وتكملها كما وكيفا بحيث تتجاوز كل الحدود وتخطي كل العقبات .

حتمية أن يتمتع المترجم بخصائص ومواهب متميزة تساعده على حسن تأدية عمله وعلى التزامه بالدقة والأمانة فيه . أما من لا يتمتع بهذه الخصائص ومن لم يهبه الله هذه المواهب فهو في حل من الاقتراب من مجال الترجمة ومن الأفضل له أن يمارس عملاً آخر .

وتحتل قضية الترجمة باهتمام كبير على صفحات المجلات العربية سواء أكان ذلك بالمدح أو بالقدح . واعتقد أنه قد آن الأوان وخاصة بعد حصول أدينا نجيب محفوظ على جائزة نوبل — إلى إجراء عربي عام وشامل من قضية الترجمة وما يربط بها من قضايا ، فمما لا ريب فيه أن مثل هذا الحوار البناء سيصبح الكثير من المفاهيم الخاطئة المتوارثة في أذهان كثيرين ، بل وفي أذهان عديد من المثقفين والممارسين في هذا الحقل . وقد يقفونا مثل هذا الحوار إلى إيجاد حلول جذرية لكثير من الأمور المختلف عليها في هذا الحقل الهام .

وتصلدت آراء الكتاب عن الترجمة ، فمنهم من يرى أن الترجمة من أجل المهن وذلك لأن المترجم يلبس دور الوسيط ويهيء الاتصال بين العفول . ويعتقد فريق آخر أن الترجمة فن جميل لأنها نوع من الإبداع والخلق لا فسكار النص الأصلي ومعاتبه . ويعتبرها فريق ثالث أنها مغامرة خطيرة أسهل ما فيها هو معرفة معنى الكلمات كما وردت بالقواميس وأصعب ما فيها هو فهم هذه الكلمات بصورتها الصحيحة التي جاءت في السياق وإن اختلفت عن معناها الوارد بالقواميس . وهناك فريق رابع يعتبر الترجمة علماً له كل المقومات والأسس العلمية اللازمة . ثم أخيراً هناك القول اللاتيني المصحف الذي يعتبر المترجم خائناً . نعوذ بالله من المترجمين الخونة الذين لا يراعون الأمانة في نقل الألفاظ والأفكار . ويشير هذا التعدد للآراء في وصف مهنة المترجم إلى خطورتها البالغة وإلى ما تتطلبه من صفات متميزة وخصائص جوهرية لا بد وأن تتوفر لدى كل مترجم يرغب أن ينطبق عليه ذلك القول

اللاتيني

ولقد بات من الحقائق المؤكدة أم مهنة الترجمة لا تقل إبداعاً وخلقاً عن التأليف الأدبي ذاته ، فالمترجم لا ينقل فحسب الألفاظ والجمل والتراكيب اللغوية من لغة إلى أخرى ، وإنما ينقل أيضاً المشاعر والأفكار والمعاني والأساليب وكذلك دلالات الكلمات وإيحاءاتها وهي أعمال لا يمكن أن يقوم بها إلا فنان مبدع خلاق . ولا يقفونا هنا أن تنوه إلى أن كثيراً من الأدباء العرب بذلوا نشاطهم الفني بالعمل كمترجمين أو بممارسة الترجمة بجانب عملهم الأدبي ، وإذ كنا على سبيل المثال لا الحصر العملاقين طه حسين وميلاس العقاد وما قلنا من ترجمت رائدة .

والمترجم مسئول ، أولاً وقبل كل شيء ، أن يكون على معرفة جيدة باللغة الأجنبية التي سترجم منها . ولكن من المعلوم أن إجادة اللغة الأجنبية وحدها لا تكفي ، فلا يمكن بالضرورة لكل من يجيد لغة أجنبية أن يجيد الترجمة منها إلى لغته . ومن الحتم في هذا المضمار أن تنوه إلى أنه لا تكفي فحسب معرفة اللغة وقواعدها بل ينبغي الاحساس بروح اللغة وتقاليدها وتطورها عبر القرون وإيصالها الأدبية البارزة . ولا بد من ادراك الفروق الطفيفة في أساليب اللغة ، ويجب أن يكون على علم بالأمثال الشعبية والأقوال المأثورة . وينبغي أن يكون مستعداً لفهم التورية والكلمات والعبارة الدارجة والتعابير الإقليمية والمحلية .

ومن المستويات الأساسية للمترجم أن يجيد لغته التي ينقل إليها وذلك حتى يتمكن من تطويعها لقبول المعاني الأجنبية . وهذا أمر كثيراً ما يتم إغفاله وعدم العناية به . إلا أن الحقيقة التي تفتنت منها خلال ممارساتي العملية في هذا المجال لفترة طويلة من الزمن أن من لا يجيد لغته العربية لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يكون مترجماً أميناً فالترجمة ليست فحسب نقلاً أميناً

للألفاظ وللأفكار بل هي أيضاً نقل لروح النص الأصلي ولأساليبه وتراكيبه على قدر الإمكان ، ولا يتأتى ذلك إلا للمترجم المتمكن من ناحية لغته التي ينقل إليها . أما إذا قلدت اللغة بالمترجم فسيصعب عليه أن يترجم ترجمة سليمة آمنة يمكن التعويل عليها .

وقد يتصور البعض ممن لم يكابدوا عملية الترجمة ولم يخوضوا تجربتها أو ممن لا يدركون صعوبة نقل الأفكار وصوغها في قالب عربي بما لا يخرج الكلام على وجهه — أنه من اليسر كل اليسر اختيار اللفظة الملائمة عند الترجمة ، وذلك لأن الكلمة تنسب معناها من سياق الجملة وليس ولها لمعناها الوارد بالقواميس . ولذا فإن اختيار اللفظة المناسبة عملية بالغة الصعوبة حتى بالنسبة للمترجم الذي يستشير المعالجين ويتقن المصطلح منها . وذلك لأن المترجم لا بد وأن يقوم بعملية اختيار اللفظة بناء على إدراكه الحقيقي للحظي للمعنى المقصود في هذا الموضع وعلى فهمه للروح التي يحثها النص بحيث يتقن اللفظة المناسبة التي تعزى المعنى المطلوب دون زيادة أو نقص . وهذه القضية من القضايا التي حيرت العاملين في مجال الترجمة قديماً وحديثاً ، ومستحيرهم أيضاً في المستقبل مادامت الترجمة وسيلة لنقل معارف وتجارب الأمم وثقافتها .

والإيجاز البليغ من مسؤوليات المترجم وشروط أساس من شروط صحة الترجمة ودقتها ، ولا بد للمترجم أن يتقن بقدر الإمكان عن ترجمة اللفظة الأجنبية الواحدة بجملة ، سواء أكانت قصيرة أم طويلة . ومن شروط صحة الترجمة كذلك الانسجام بين اللفظة المترجمة ومكانها في الترجمة مع صق الأداء للمعنى المراد . ولا بد أن يحرص المترجم على جمال اللفظة المتقاة للترجمة وعلى نفور اللوق العام منها ولا تحمل معنى خاصاً يفضيحه العامة . فمن المعلوم أن هناك ألفاظاً يأباهم اللوق العام ، لا لغزائها ولا لخشونتها ولا لنقل حروفها ، وإنما

لتشابهها في التعلق مع ألفاظ أخرى متفرقة تختلج الحياة .

والمرجم مسئول أن يكون لديه حصيلة واسعة من المعلومات العامة في مختلف فروع المعرفة . ونجد في هذه المسألة رأيين مختلفين . فهناك من ينادي بتخصص المترجم في موضوع أو مجال معين يفهمه ويجيد الترجمة فيه بعد أن تأتى في دراسته وتعمق في مفاهيمه وكشف أسرارهِ وفعاليته . ويدللون على ذلك بأن ترجمة الموضوعات العلمية لا يقوم بها إلا مشغل بذلك العلوم . ولكن صعوبة التخصص تكمن أساساً في قلة عدد المترجمين في العالم كله ، كما وأن المترجم المتخصص في حجة إلى أعداد طویل المدى .

وينادي الرأي الآخر بأن يكون المترجم واسع الثقافة ويكاد أن يكون يشبه بذاكرة معارف متجددة تشمل مختلف صنوف المعرفة وتتصق في جميع مجالات الحياة ، فهم يطلبون المترجم بأن يكون على علم بتاريخ و الجغرافيا والقانون والاقتصاد وعلى قدر من العلم بالطب والزراعة والصناعة وما إلى ذلك . وهذا مطلب مثالي يستحيل تحقيقه ، إلا أنني أعتقد أن على كل مترجم مخلص في عمله أن يضعه هدفاً رئيسياً نصب هنيهة يسعى لتحقيقه بكل ما أوتي من قوة وإرادة .

أما عن حال الترجمة والمترجم في بلادنا فحدث ولا حرج .

ولطالما تكررت الدعوة إلى عودة النظرة الجادة إلى أهمية الترجمة وبالتالي إلى أهمية المترجم وذلك بعد أن أصبح حال الترجمة في بلادنا لا يرضى أحداً على وجه الإطلاق وقررت الترجمة أن أزمة مرضية شبه مستعصية تصافرت عدة عوامل على تصعيدها .

وقد لا أكون مبالغا إذا قررت أن المسئول الأول عما آل إليه حال الترجمة في بلادنا هم المترجمون أنفسهم الذين أصعبوا كثيرهم من أصحاب المواهب والحرف يهرعون

إلى حيث المكسب السريع والريح والظفر سواء بالعمل في الدول العربية أو فيما يسمى بشركات الافتتاح وما شابهها دون الإكترات بتسمية قدراتهم ومعلوماتهم في حقل الترجمة من ناحية ، ودون الاهتمام بتسليد دينهم لبلادهم عن طريق القيام بترجمة بعض الأعمال الأدبية الهامة من ناحية أخرى . ومن هنا خلا الميدان فيه أبطاله وفرسانه وأخذ يصول ويجول فيه شباب لم تتضج بعد تجربتهم في الحياة أو في مجال الترجمة . ونظرة واحدة إلى كمية الكتب التي تمت ترجمتها في فترة الستينات ومقارنتها بما تمت ترجمته في السنوات الأخيرة تبين لنا أن اليوم شامع وتؤكد صحة افتراضنا السابق .

ولسنا فمن الحتم أن يسمى المخلصون من العاملين في حقل الترجمة إلى توضيح مطالبهم ومن أهمها المساواة بينهم وبين الأدباء حتى لا يرحل باقي المترجمين إلى حيث يلقون المزيد من التقدير الأدنى والمادى نظير عملهم الخلاق ، وإلى مكان لا يمترون فيه أنصاف مؤلفين . ويقع على كاهل دور النشر ، سواء أكانت تابعة للقطاع العلم أو القطاع الخاص ، مسئولية كبيرة فيما آل إليه حال المترجم والترجمة في بلادنا . فقد تأصل في أذهان المهنيين على أمورها ، لسبب أو لآخر ، أن الكتاب المترجم ليس كتاباً تجارياً ، أي لا يعود عليهم بالريح والظفر . وهذه فكرة خاطئة من أساسها لأن الكتاب المترجم لو توافرت له الظروف الملائمة ، وعلى الأخص الجانب المادى منها ، وكان مستواه طيباً لعاد عليهم بريح ، ربما أكثر من كثير من الكتب المؤلفة ، فما زال شعبنا شعباً يعيش القراة .

والحقيقة الأخرى التي تعوق نشاط المترجم هي وجود نسوة من « الاستعمار اللغوى والأدبى » يسيطر على عقول العاملين في دور النشر ، وأقصد بهذا الاستعمار السيطرة الكاملة للغتين الانجليزية والفرنسية على ما يترجم في الساحة المصرية وبالتالي

العربية . والحق أن هناك عددا من الترجمات من بعض اللغات الأخرى بيد أن تفوق هاتين اللغتين دون غيرها واضح ، بل أن هذا التفوق وهذه السيطرة يتغلغلان إلى مجال اللغات الأخرى . ولست بحاجة إلى أن أدلل على قولى هذا بذكر ما قامت وتقوم به بعض دور النشر من نشر مترجمات ليست مترجمة من لغتها الأصلية ، بالرغم من أننا نعلم أن الترجمة عن الترجمة هي أسوأ أنواع الترجمات .

ثم أننا قد لا تعلم أن الشعوب التي تتحدث بلغات غير مشهورة ، وهي في معظمها من شعوب العالم الثالث ، مثل شعوب أوروبا الشرقية وبعض شعوب آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية ، لديها آداب رفيعة ولها منجزاتها الأدبية الرائعة التي تستحق أن تعرف عليها . وأفضل دليل على ذلك هو حصول بعض أبناء هذه البلاد على جائزة نوبل للآداب فمن يوغسلافيا حصل الأديب « إيفو أندريتش » على هذه الجائزة في عام ١٩٦١ ، وحصل عليها الأديب البولندى « فيلوش تشاسلاف » في عام ١٩٨٠ . وحصل عليها « جابريلا جارسيا ماركيز » من كولومبيا بأمريكا اللاتينية في عام ١٩٨٤ . وحصل عليها في ١٩٨٤ الشاعر التشيكى « يارسلاف سافرت » . ومن هنا وجب علينا التعرف على آداب هذه الشعوب ووسائلنا الوحيدة إلى ذلك هو هذا الإنسان المتواضع ، المترجم .

إن مسئوليات المترجم كبيرة وهوموم عديدة . وأعتقد أنه لن يتفق للمترجم في مصر وفي العالم العربى أية مطلب بدون إنشاء اتحاد خاص به بالمترجمين على فراع اتحاد الأدباء وغيره من الاتحادات والائات وأسوة بما هو موجود في كثير من دول العالم المتحضر . ويمكن أن يصدر هذا الاتحاد مجلة تكون لسان حاله وترعى هذا الفن الجميل وتشر المعلومات الصحيحة عنه وتعرف بالتطورات الجارية في هذا المجال ، وتعمل أيضا على حل مشاكل المترجمين وإزالة همومهم وتوحيهم بمسئولياتهم الجسام



# فرائز كافكا وظاهرة الاغتراب

د. شبل الكومي

مقدمة

ان منزلة كافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤) كروائي والروائيين الأربعة أو الخمسة على المستوى العالمي في النصف الأول من هذا القرن مسألة تم حسمها إلى حد ما . انه في منزلة بروسست ومان وجويس . قد تنقص كافكا الحرية الفنية ذات البراعة المعقدة التي لدى توماس مان أو تنقصه الرؤية النفسية الشاملة لدى بروسست ولكن لديه صدق فريد كروالي استطاع أن يحللي بأسلوب فني رفيع أزمة الإنسان المعاصر . فهو يصور بدقة مخيفة رحلة الإنسان المعاصر في رحلة البحث عن الذات .

وقد يبدو أن أسلوبه يتميز بالبساطة . ولكن تلك البساطة الخادعة تواصل تحير نقاده . فعندما أعطى (توماس مان) ( لالبرت اينشتين ) إحدى روايات كافكا ليقرأها ، أعادها ( اينشتين ) إليه بعد أيام قليلة مترقياً بفشله في نهائها . وقال : أن العقل البشري ليس على هذا النحو من التعقيد .

ويحتاج القارئ في هويته : انه واقعي ، عيبي ، متشائم ، متفائل ، سخر ، ديني ، علمي . انه في رأي

البعض يكتب عن كل انسان وعند البعض الآخر انه لا يكتب إلا عن نفسه . ولا أظن أن أدبياً واحداً أجمعت المتضادات في وصفه مثلما أجمعت في كافكا دون أن يستطيع أي منها أن يتأل امتياز الصالح من هويته الحقيقية . ففيما كان البعض يصفه : بأنه واحد من كتاب الواقعية ، اعتبره فريق آخر الأرواحية الأولى التي دشت مدرسة العبث في الفكر الأدبي المعاصر . بينما ظن آخرون أنه ينف في طليعة من أرسى مقومات الأدب الوجودي ، ونهياً لآخرين أنه أول من وضع أسس الأدب السريالي ، وتتابعت الشخصيات متتلفة : فهو اشتراكي ، ملحد ، مؤمن ، متشائم ، وداعية من دعاة اليأس والقنوط ، حتى بلغ الأمر أن ارتفعت في أوائل الخمسينيات ، في باريس المشهود لها بسعة الأفق ورحابة الصدر ، وبالقدرة على أن تتقبل برضى التيارات والاتجاهات الفكرية دون أن تفقد صبراً أو أن يضيق بها صدرها - بلغ الأمر درجة أن ارتفعت فيها صيحة تطالب بإحراق كافكا ، للمرة الثانية في الواقع ، بعد أن كانت تيران حريق الكتب الشهير في برلين ، قد التهمت ما كان هنالك من



سريري في الليل ويحملني إلى الشرفة وأنى لهذا مثل هذه العقابة بالنسبة لي؟  
هنا نرى بدايات هذا الشعور بالثقل والاضطهاد مما الذي ساد حياة كافكا وأعماله. فبدون تنوع في آخريات حياته، نجده يفسر ويبرر أعماله دائماً -

بشكل عقلائي وشعوري - بدافع من سلوكه ضد سلطة أعلى تروجه الاتهام. ضد الأب، ضد السلطة، وأخيراً ضد نفسه. ذلك لأن الاتهامات النافذة تتم من جانب ذلك الجزء الأعمق الدفين في وجوده. ويحدث أحياناً أن تتداهى معقولة الدافع، وهو يحاول رد اتهامات قاضيه، يستخرج اتهامات أكثر رعباً بطريقة جنون العظام وذلك بتوجيه الاتهام إلى النفس.

إن الحادثة تعنى الكثير بالنسبة لكافكا، فبالرغم من أنها ليست سوى بداية صغيرة، فإنه يبدو أنها تبلور ذلك الشعور بالمعنية داخل المنزل الذي شكل طفولته. وبسبب هذه العزلة التي فرضها أب واضح أنه لا يميل باحتياجات أطفاله العاطفية، فإن كافكا تعاطف مع وحشة واختراب الإنسان المعاصر. وظل يعتقد أن الحياة عبء ثقل على الإنسان أن يتجزه. فهو يشبه الحياة بنزعة ويقول: يبدو الأمر بشكل تقريبي كما لو أن هناك شخصاً ما عليه - في كل مرة قبل أن يقوم بنزعة - ألا يكتبي بفضل نفسه وتمسيتها وما إلى ذلك - وهذا وحده مثير للضيق بما فيه الكفاية - ولكن عليه أيضاً (حيث أنه في كل مرة تقصمه ضروريات النزعة) أن يسحب ملابسه ويصنع حذاءه ويذبح قفصه وينجز عصا تجراله وما إلى ذلك. وبطبيعة الحال هو جبار قادر على انتهاز كل هذا بشكل طيب، ولكن عندما يصل إلى الهدف الذي قصده تتهاوى أشتاؤه جميعاً تجاهه ويقف حارياً وسط الغثايات والخرق. والآن يبدأ عذاب المودة.

لكن كافكا لا يستسلم لهذا الأحاسيس بالعندية، فهناك مرات كثيرة يحن فيها إلى الصحة الروحية والعقلية والجسمانية. ففي رسائله وكذلك في يومياته لا يهجد الإنسان كافكا شاعراً بالمرارة إزاء الظروف التي يرغم على العيش فيها فحسب، بل يجد أيضاً

محاولة لصياغة فلسفة يسترشد بها. يرى في تلك اليوميات أيضاً بجانب الإنسان المتعب الذي يكاد عصابه أن يشله عن الحركة، نجد الفنان المبدع الذي كتب الاستهلال الذي لا ينسى ليوم ٢١ يوليو ١٩١٢:

لا تأس حتى من كونك لا تأس. عندما يكون كل شيء قد انتهى، فإن قوى جديدة تأتي زاحقة وهذا بالضبط يعني أنك حي. وإذا لم تأت هذه القوى، إذن فإن كل شيء يكون قد انتهى هنا مرة وإلى الأبد.

وعلى أية حال هذا أقرب شيء يصل إليه كافكا للوقوف في وجه القدر. لكن الاستجابة دائماً سلبية. فلا يوجد شيء من (بروميثيوس) أو (فاوست) في كافكا. إنه يميل لأن يحاكي عن أن يتحدى. والصراع - سواء بين الأب والابن، والسلطة والفرد، أم بين الأنا والهيو - هو دائماً عند كافكا صراع بين الوجود المصلوب للحياة والمخالي من الهدف، المجرّد من الشعور أو الإرادة الحرة، والطريق الذي يكاد يكون مستحيلًا حيث تكون كل خطوة للأمام خطوة مريكة، والتي قد تكون نهايته الجنون أو العلم أو الإبداع، ولكنه على أية حال طريق الوهي والمستولية.

إذن يتساءل الإنسان لماذا لم يتم بمحاولات أقوى لطرد ذلك الاحساس بالفلق؟ من السهل أن تتبين شيئاً نبويًا في هذا، تتبين أن كافكا كان يكتب لحصل على أجوبة للمشاكل التي كانت تعذيبه والتي هي نفس الوقت مشاكل الإنسان المعاصر. إننا نقرأ كافكا لأنه يقدم لنا تقدماً للحياة وتفسيراً لها. فمما لا شك فيه أن أدب كافكا يصور لنا عالماً المعاصر والذي يمثل الخلفية التي نتحرك عليها. قبل كافكا كان كل شيء واضحاً ومحدداً ومعرضاً بلغة مباشرة، وكل شيء لا بد أن يسود إلى الغلاص. حتى الموت يكون موتاً جليلاً ومهيأً وليس عشياً. في عصرنا هذا لم يعد مكان لظهور بطل بروميثي أو فلوستي، إن الأبطال الذين أماننا يكن أن نصفهم بأنهم هاميتيون فالترنوخ التي في جدار أنفسهم أحجز عن الانكماش أو الشقاء، وحتى لو نجح الفرد في استمده

ثقتته بنفسه فهذا لا معنى له. فلا يدوان إنسان هذا العصر راغب في استكشاف الجانب الأكثر حكمة من نفسه، وهو قانع بالعيش بالطبقة الواحة في عقله.

فأبطال روايات كافكا الثلاثة ليسوا أبطالاً بالمعنى الرومانتيكي، إن عالمهم عالم هش تحيل ذو أطر بسيط معطيه فلدس. إنهم تجريدات شاحبة لأناس يحومون في فراغ كونى ومحاصرون بذكريات باتسة. وعلاصة القول إن كافكا يقدم في أعماله دراسة لقضية من أهم قضايا الإنسان المعاصر: الاغتراب.

يذل مصطلح الاغتراب على حالة تتصف بكونها معرفية ووجدانية في الآن نفسه. وهو ينطوي على الالتفات إلى وجود الآخر وعلى الشعور بالتفرد منه محسوساً بالاحساس بأن هذا أمر يجب أن لا يكون. لا وغيره والآخرين، من الشروط الضرورية الأولية للاحاساس بالاغتراب. و«الآخر» هنا هو مجرد وجود متضاهي مع وجود «الأنا» الذي ينشئ الاغتراب بالقياس إليه وحده. لكن سواء نظر الشخص إلى أنه يضل: الأخرين أو إلى أنه موضوع للتعامل من جانب الآخرين فإنه إما أن تكون مصدرًا للاغتراب أم موضوعاً له. ويؤيدنا الديالكتيك القائم بين «الأنا» و«الآخر» - مع ملاحظة أن «الآخر» يتضمن أيضاً «الأنا» بمعنى من المعاني - بالمفتاح الذي يجعلنا نفهم أن تصور مرتبة أعلى من مراتب الذات الواحية بنفسها، الشاعرة بالضرورة بوجود الآخر من خلال واقعة الوهي بالذات هذه، تستطيع فيها الذات أن تحقق كثيراً من الفضائل ومن اكتمال الوجود في ذاته أو الوجود الشيء وذلك عندما تصل الذات إلى مستوى الذات الواحية بنفسها. تلك مرحلة لا اعتقد أننا سنصل إليها أو نود أن نصل إليها بالحضارة من وجهة نظري هي استجابة إبداعية للشعور بالفلق والتوتر ولكن حيث أنه هناك استجابة إبداعية لهذا الشعور بالتوتر - هناك استجابة سلبية له. وهذا الفرق هو ما يحدد الفرق القائمة بين الأشخاص والحضارات.

في رواية أميركا يترجم كافكا هذا التوتر إلى رحلة بحث ليعلول البطل فيها ان يجيب على السؤال الأول : كيف نعيش ؟ فالرواية تصور حياة كارل الذي يواصل طريقا يكتشفه الغموض فتراه يفرق في مستقبل لا يستطيع أن يواجهه . ويتخذ المؤلف من الجنس معادلاً موضوعياً لتطوير الوعي عند كارل ، ولا ينسى كافكا أن يضيء جواً من الشك فيما إذا كان كارل يتقدم في الواقع من الجنسية المثالية في فترة المراهقة إلى جنسية أكثر نضجاً مع الجنس الآخر . ومن المؤكد أنه لم يتطور بشكل مغاير ، وذلك لأنه يجمع ويختزن التجارب ولكنه لا يتعلم كيف يحسبها وكيف يستفيد منها . لفظل شرباً وجهامدا .

ويمثل المم يعقوب الضياع الآخر . ومع ذلك يصور كافكا حياة المم غايية ومحددة بإطار المنزل الجامد . كما يقول المم نفسه . ويرى المم أنه إذا أراد كارل أن ينسج عليه أن يمتدح إزاء المم يعقوب . ومع ذلك توجد لحظات كثيرة في الرواية يحزن فيها المم يعقوب إلى عالم الحب والمشاعر الدافئة التي كانت موجودة قبل ممارسة العمل بهذا الشكل . فالمم وكارل يخلان منهجين مختلفين في الحياة ، وهناك من المذهب الأخلاقي ما يحكم على طريقة المم في الحياة بأنها طريقة راعية خيرة ويحكم على طريقة كارل بأنها سيئة وفاسدة ، كما أن هناك مذاهب أخرى تحكم على بالعكس . ويصور كافكا ويتناقض من حيز الإنسان في الوصول أية بصيرة حقيقية وأية معرفة بالخطيئة بالطبيعة الواحدة . وعموماً كانت لدى كارل فسحة عبر الطريق من الألم واليأس يرسل إليهما قبل أن ينمو إلى (ك) بطل رواية المحاكمة .

\*\*\*

يمكن القول إن كافكا لم يكتب ثلاث روايات ، بل كتب رواية واحدة ثلاث مرات . ومن المؤكد حقاً أنه يواصل في الكتب الثلاثة أن يعزف بتوحيه على النية نفسها . أن رواياته الثلاث عن الإنسان والمجتمع قد تختلف في التفاصيل ، لكن الاهتمام الواضح فيها

جميعاً هو محاولة الإنسان أن يتنمض ويتكامل في صحبة رفيقه وزملائه . لقد فكر كارل وروشان في رواية أميركا أن يفعل هذا عن طريق البرهنة على براءته وفكر (ك) كما يسمى مرة أخرى أن يفعل هذا في القلعة ، آخر الروايات الثلاث وربما اعتقدها وأكثرها دلالة ، عن طريق الانتماء والاستقرار .

لكن ما هو المقصود باختراق الذات عن نفسها ؟ في الموقف الطبيعي تبدو النفس في حالة من الموضوعية ، وتنتظر إلى ذاتها على أنها موضوع من الموضوعات المتكررة الموجودة في العالم . لكن عندما تكشف النفس طبيعتها المتعالية في جوهرها اكتشفت أيضاً النتيجة المترتبة على هذا ، اضنى انزعالها الذي أدى بدوره إلى حالات وجدانية أزدادت حدة في هذا العصر عنها في العصور السابقة وإن كان تنظير تلك الحالة ووضع أسسها النظرية تعود بها إلى الكينيتو الديكارتي ' . فعندما تبين للإنسان أنه كائن متوحّد أدى به هذا الاكتشاف في الفلسفة الوجودية التي شاعت في أثناء وبعد الحرب العالمية الثانية إلى علة مشاعر وصفت وصفاً متشابهاً باستعمال كلمات مثل : الرعب ، والحصر النفسي ، والشعور بالدوار أمام انهيار القيم ، والغياب وما إلى ذلك . والحق أن اكتشاف هذه الحقيقة قد صاحبه حالة من فقدان المعنى وضياح الدلالة . ولهذا ليس من المستغرب أن يكون شغل الفلسفة المعاصرة هو البحث عن الدلالة وإرساء علم يسمى على الدلالة Semiology . وكان لفقد الدلالة والمعنى في هذا العصر وصل إلى درجة حتى بدا أن المخرج الوحيد من المأزق المستغلّ هو في الاتجاه إلى المخدرات والجنس والانتحار والقتل . وفي عبارة واحدة في الاتجاه إلى ما كان يدعو إليه اندريه جيد بالفعل العبر . ولكن هذا لا يمنع من ظهور اتجاه آخر ديني في جوهره في مقابلة هذا الاتجاه المعنى . ويقدر ما كان الاتجاه الأول مرفوض كان رد الفعل له شديد في التطرف . وكلا الاتجاهين في جوهرهما ليس إلا السعي للحرية والسلام وتحرير النفس . والاستقلال والاكتفاء الذاتي

والسعادة . ولكن مثل تلك الأفكار تعكس الفلق حول طبيعة النفس الانسانية . وتفسر إحجام كثير من الناس عن الانخراط في الحياة الاجتماعية الحديثة ليعملوا إلى إجابة على تلك التساؤلات ، ولكن كل هذه ليست إلا علامات للاغتراب مفهومها بمعنى العزلة والانعقاد .

وعلى هذا فإن مشكلة الاغتراب ينبغي أن تفهم خارج أي نطاق ديني . فالدين أحد مظاهرها . كما أنها ليست مشكلة بعض الطبقات التي تنتمي إلى بعض المجتمعات ولكنها تتصل بالطبيعة الإنسانية في مراحل معينة من التاريخ . إنها تتصل بحياة الإنسان الوجودانية واهتمامه الفاعل بالقيم باعتبار أنها تمثل أجزاء متكاملة من تجربة معيشة في جوهرها . والاستجابة لهذا الشعور أدّى بالإنسان إلى التمدد في محاولة تطهير ذاته إلى درجة التطرف سواء على محور الدين أو السعادة محاولاً الوصول إلى درجة الإنسان الاسمي ، والجنس الراقى وما أدى إلى كوارث نتيجة لظهور النازية .

وتمثل رواية المحاكمة ، من وجهة نظري ، محاولة الإنسان لتطهير ذاته للفضاء على اختراجه . لقد اتفق (ك) بطل الرواية عاماً يبحث عن حياة ممكنة لا اثم فيها . عن حياة حافلة بالمعنى ، ولكنه لم يجد إلا موتاً بلا معنى في ميدان مهجور يسكن جزار . ولا يترك وراءه سوى الخجل لموته بعد أن كان قد اكتشف أن لا برامة مطلقة .

لقد جلبت تيغوريل (المحامي) كرسبه نحو السيرير وواصل في صوت خفيض . لقد نسيت أن أسألك أولاً أي نوع من البرامة تريد . هناك ثلاث إمكانيات وهي البرامة المطلقة ، والبرامة مع وقف التنفيذ والتأجيل غير المحدد . وأفضلها بطبيعة الحال البرامة المطلقة ، لكن ليس لدى أدنى تأثير على هذا النوع من الحكم . فيقدر ما أعرف لا يوجد أي شخص يستطيع أن يؤثر في حكم البرامة المطلقة . العمل المحدد الوحيد هو برامة المتهم . ولما كنت برأياً بطبيعة الحال قد يكون ممكناً بالنسبة لك أن

تقيم قضيتك على برامتك وحلها . لكن حينئذ أنت لن تحتاج إلى مساعدي أو المساعدة من أي إنسان .

من منطلقات هذا البحث أن وجود «الأخر» والوعي به بمعنى من المعاني هو الذي يقوم عليه وجود العالم وبهذا المعنى نفسه فإن الانتماء إلى «الأنثى» يمثل الوجود الذي يعلو على وجود العالم ، أي على كل ما هو آخر . وهكذا فإن عالم الأشخاص يكون العالم النموذجي لوجود «الأخر» وهو الذي يجد فيه الإنسان فردوسه أو جحيمه وشعر المرمه فيه أما بانه في بيته أو مغترب . ولكن الآخر ليس مجرد آخر عار ، انه على الأقل كان يميل للوهلة الأولى منظم تنظيماً اجتماعياً . فالإنسان لا يبرجود في عالم عار تملأ من المعنى ، بل في عالم يخضع لنظام اجتماعي ، وإلى حد كبير له مغزى اجتماعي . لكن بالرغم من النظام والمغزى الاجتماعيين اللذين يجندهما الإنسان جاهزين لاهمه ، فإن عليه أن يعيد هذا التنظيم أو— كما يقول الوجوديون — يخلق به في العالم ، لا باعتباره مجرد شخص بل على أنه شخص له جسد معين ، ينتمي إلى أسرة معينة ، وإلى ثقافة محددة تمر بفترة معينة في تطورها التاريخي ، ويولد في مجتمع له نظام محدد تحديداً كبيراً وله تطلعات محددة وله نظامه المعين من الثواب والعقاب ، وكل فرد يتلقى هذه الأنظمة ، وعليه أن يتوافق معها ويتعاملها بطريقة الخاصة . ولكن عملية التوافق مع هذه الأنظمة لا تنتهي ، كما لا تنتهي أيضاً الرغبة في تخطيها . وبين الاغتراب والتغلب عليه يجري ذلك الديكاليكتيك الخالد الذي يمارسه الإنسان على كل المستويات .

هناك طريقتان للتغلب على الاغتراب ، أولاً بانضواء الآخر لأرادتي وهذا يتم بتسلط حقيقي ويظهر أول ما يظهر في مجال المعرفة ثم الفعل ، بل إن المعرفة ذاتها لا تحقق وجودها إلا عندما تقود إلى الفعل ، والطريق الآخر هو محاولة التغلب على الاغتراب من طريق الدخول في علاقة إيجابية تتصل بالشعور بوجود الآخر . هذا لا يعني فقط

وضع الآخر أمامي بل يعني تقبل وجوده والاقرب به وتقدير غيريته . وهذا ما يقدمه كافكا في رواية القلعة .

إن رواية القلعة في جوهرها دراسة للمعالمات : علاقة الفرد بالمجتمع ، علاقة الانا بالهو ، علاقة الفكر بالعقل . بل وتعتبر تلك الرواية أكثر أعمال كافكا شمولاً ويمكن تصورها على أنها نوع من توضيح القوى التي سيطرت على حياة كافكا . فالأرضية الانفعالية للرواية يسيطر عليها خوف من الحياة ، ويشعر الشعور بهذا كما لو كانت الحياة معركة قائمة متواصلة ولكن لا تزال مشربة بأمل دائم نحو المستقبل . ولهذا نجد أن «و» إذا كان قد وافق على أسطورة القلعة في حصانتها وقوتها الغريبة فلا لشئ أن رغبته الحقيقية أكثر تعقيداً عما تصور أنها عليه . أن يقتله الآخرون ، أن يتربص به الآخرون . أن يعطى دوراً لؤيدي هي مسائل ضرورية في غاية الحيوية بالنسبة له . وهذا هو السبب الذي يدفعه إلى مواصلة شق طريقه إلى القلعة موافقاً على التوافق في شتى الأمور في كل لفته . فالطريق الآخر سيكون هو طريق الزلّة الذي يحاول — يالسا — أن يهرب منه .

تقدم لنا قصة «الحجر» البعد الثالث من أبعاد الاغتراب : أي الطبيعة فإذا ما تصورنا «الأخر» على نموذج المادة غير الحية فإن الآخر المتعالي يمكن فقط أن يبدو على أنه موجود هناك بغير اكتراث ، وعلى أنه موجود ليشرح الناس بالفضاض وسط الأمكنة الفارغة في الكون الفسيح . وتقوم العلاقة الوجدانية في موقف كهذا على شيئين اثنين : أولاً على مبادرة الإنسان نفسه ، وثانياً على ضرب من الإسقاط في عالم الطبيعة لاحاسات الإنسان . وبهذا يكون الآخر المجرد الذي يملو وجوده لأحوال الخاصة متضمناً في الموقف . والانتفاذ إليه هو الانتفاذ إلى وجود «الأخر» المتعالي ، الذي يمكن أن يتصوره على أنه «الله» أو الطبيعة فإذا اتخذ الآخر على أنه الطبيعة فإن الاستجابة الإيجابية للاغتراب قد تأخذ شكل التسلط على الموضوع مفهومها بصفة خاصة على أنه الطبيعة . فللشعور بالاغتراب أما أن

يتخذ صورة معرفة أو صورة في الفعل والتطبيق . فالإنسان أما أن يسعى إلى السيطرة على الموضوع عن طريق معرفة كل ما يتصل به أو عن طريق إخضاعه لارادته . وفي الحالة الأولى سيظل الموضوع متروكاً وحيداً في ذاته . وهذا في حد ذاته أدى إلى فقدان المعنى للوجود وتردى الذات العارفة بالكل في الموضوعية والذي انتهى بصدمة عنيفة زلزلت كل شئ تسفر في نهاية المطاف إلا عن تملق قيام علاقة مع الطبيعة وذلك بالنظر الهيكلي على أنها المصدر الدائم للحط الذي يهدد الإنسان . وأصبحت الطبيعة تمثل في جوهرها الحدود التي تحد من نطاق الإنسان ، لا بمعنى أنها تحول فقط دون أغراضه وتضع العراقيل في طريق تحقيق رغبته ، بل أيضاً بمعنى أنها تدعوه دائماً إلى الانتفاذ إليها . وبهذا فإنها لا تدع الشخص أبداً يقنع بنفسه ولا تجعله أبداً يشعر باكتفاء ذاتي .

وقصة «الحجر» كتبها كافكا في العام الأخير من حياته ، وتتناول الآخر بمعنى الطبيعة أو الآخر المطلق المتعالي . وتعتبر عملاً من أعمال المرارة واليأس والتشاؤم والنشائم والخوف . وهي على نحو ما نشرت ناقصة . والنسخة الكاملة تنتهي بانهاجر الحجر وهزيمة شاغله من جراء احتلال العدو للحجر . والعدو— كما نعرف الآن وكما كان يعرف كافكا في ذلك الوقت — هو رسول الآخر المطلق : الموت .

وهذه القصة الغنية بالرمز تحكي لنا الشئ الكثير ، لكنها— فوق كل شئ— عمل من أعمال الفن وليست دفاعاً عن سيرة حياة .

إن الحيوان— الإنسان— العصبى المرتعب الوحيد في جحبه الذي يشده بخداه يستطيع أن يسمع الندى في الخارج . إن دفاعاته عتيقة وهو ينظر الشئ المحتم . وإن أمانه الذي يحققه يشن باهظ ليس شيئاً . والعالم العقلائي تحت رحمة القوى اللاعقلانية . العقلائي مؤقت ، واللاعقلاني دائم ، والصورة الحالكة المتشائمة التي تكاد تكون مساوية للمازق الإنساني ترك الإنسان وليس لديه شعور بالدفء







# العناصر الثرائية في الرواية المصرية

## دراسة نقدية

١٩٨٦ ١٩٨٤

### عرض : جمال نجيب التلاوي

بينها ، ولا نجد في النهاية اسهاماً حقيقياً ، ولا وجهة نظر جديدة يضيفها الباحث ، هذا بالإضافة لكم آخر من الرسائل تعتمد على السرقات . ومن يبحث سيجد أمثلة كثيرة لهذا النمط .

لهذا فإن فرصتنا تزداد حينما نجد بين الحين والآخر رسالة أكاديمية تضيف جديداً ، وتقدم بروح علمية وجهة نظر قيمة جديدة بالمناقشة خاصة في مجال الدراسات الأدبية والنقدية .

والرسالة التي تقدمها في هذا العدد من النوع الأخير ( القليل ) ليس فقط لتوافر الروح العلمية فيها . ولكن لأن الباحث مراد عبد الرحمن مبروك ممن يمارسون النقد منذ فترة وهو أحد المهتمين بالحركة الأدبية في مصر والوطن العربي .

ولعل دراساته النقدية التي نطالهاها في المجالات الأدبية المتخصصة ومنها هذه المجلة . تؤكد أن الباحث لديه رؤية فكرية واضحة وناقضة يدخل في عتق العمل الأدبي ليظهر لنا جمالياته وانعكاساته الاجتماعية . إذ هو يسلك منهجاً تكاملياً يبرز فيه التفتيات الجمالية في العمل الأدبي مميزاً ما هو

في يوم السبت الموافق ٢٩ يوليو سنة ١٩٨٩ . نوقشت رسالة الدكتوراه المقدمة من الباحث مراد عبد الرحمن مبروك المدرس المساعد بكلية الآداب بني سويف جامعة القاهرة وذلك بإشرافه جامعة المنيا بالقاهرة . وأشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم ومنح الباحث درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى .

وفي بداية عرضنا لهذه الرسالة يمكننا القول بأن الرسائل الجامعية ( الماجستير والدكتوراه ) كثيرة في مخازن المكتبات الجامعية . دون فائدة حقيقة تجنى من ورائها ودون افادة المجتمع منها . وقليلة تلك الرسائل التي تختار موضوعات حيوية وتناقشها بروح علمية . ويملأها شذوذاً أصبح الشغل الشاغل لمعظم الدارسين الحصول على درجة علمية ومكافأة مادية .

لهذا نجد معظم الرسائل في مجال الانسانيات تعتمد على « القصص واللمتق » أي نقل اقتباسات من كتب وبحوث في مجال التخصص والربط



التراث . ويتسامل هل نقل صفحات كاملة من مصدر تراثي دون الإشارة إليه ومعجزة في اللغة الروائية بعد سرقة أم توفيقيا ؟ كما يكتشف لنا الباحث كتابا كبيرا مثل سعد مكاوي ويضعه على رأس الروائين الذين يستلهمون التراث .

إن عرضا سرعيا لهذه الرسالة ليس كافيا للوقوف عند كل القضايا التي تثيرها وهذا لا يفني عن الرجوع لأصل الرسالة وقراءتها إن الباحث في تطور الأدب العربي يجد أن الأدب العربي المعاصر قد أتجه في الآونة الأخيرة إلى استلهم العناصر التراثية . سواء كانت أسطورية ، أو تاريخية أو شيعية ، أو صوفية ، أو أدبية أو دينية . وهذا بدوره جعل بعض الدراسات الأدبية تتجه إلى دراسة هذه الظاهرة سواء في مجال المسرح أو الشعر أو الرواية في بعض الاقطار العربية كالأحراق وفلسطين ومصر إلا أننا نزع من هذه الدراسات الأدبية لم تستطع مواكبة تطور هذه الظاهرة . خاصة في مجال الرواية العربية في مصر ، حيث تطورت هذه الظاهرة ، تطورا واضحا مع تطور الرواية المصرية ، حتى شكلت ملمعا بارزا جديرا بالبحث والدراسة ، وكان ذلك نتيجة لمجموعة من العوامل الفنية والسياسية والاجتماعية .

ومن ثم جاء موضوع الدراسة عن « العناصر التراثية في الرواية المصرية » دراسة نقدية من عام أربعة عشر وتسعمائة وألف حتى عام ستة وثمانين وتسعمائة وألف .

وبداية هذه الدراسة لها ما يبررها من الناحية الفنية حيث شهدت هذه المرحلة ميلاد الرواية الفنية من ناحية ، وانبعاث الرواية التاريخية من ناحية ثانية ، ويزوغ فجر الوعي القومي المصري ، أو فكرة الوطنية المصرية من ناحية ثالثة . فقد ظلت الدعوة إلى الوطنية المصرية منذ مطلع القرن العشرين تنمو مطالبة باستغلال الشخصية المصرية في محاولاتها الأدبية والفكرية ، وكانت هذه الفكرة دافعا من دوافع العودة إلى التراث ،

ولقد حاول الدكتور مراد عبد الرحمن ميروك في هذه الرسالة المعنية بـ « العناصر التراثية في الرواية المصرية » دراسة نقدية ١٩١٤ — ١٩٨٧ هـ أن يقسم هذه الرسالة إلى أربعة أقسام كل قسم في باب على النحو التالي [ الشخصية التراثية — النص التراثي — اللغة التراثية — الشكل التراثي ] وكل باب به تقسيمات فرعية تتضمن العناصر الأسطورية والشعبية والتاريخية والدينية والصوفية وغيرها والحس النقدي الذي يتمتع به الباحث ، قدم لنا دراسات نقدية الجادة لكل الأعمال الروائية المصرية التي استلهمت التراث ، ولم يكف بالأسماء المعاصرة مثل — جمال الغيطاني ، عبد الحكيم قاسم ، محمد جبريل ، مجيد طويبا ، نبيل عبد الحميد ، صبري موسى ، بهاء طاهر ، سعد مكاوي وغيرهم . وإنما تتبع أصول هذه الروايات منذ نشأة الرواية العربية ، وحتى تلك الروايات التي توقفت عند حدود رصد التاريخ وتسجيله . وإذا كان لهذه الرسالة من مساهمة فإن أهم أسهاماتها أنها تحرك سكوت التيار الفائق للحركة الأدبية في مصر . وإنما تلقى المسلمين الإعلامية التي وضعها النقد الصحافي المتسرع ولذلك فهي تثير أكثر من قضية للمناقشة مثل تقسيمه للنص التراثي إلى ساكن ومتحرك . كما أنه يفرق بين توظيف التراث وسرقة

تقليدي وما هو مستحدث . ثم لا يغفل العلاقة القوية بين المجتمع وتفاعلاته وأنماط فكره وبين العمل الأدبي الذي هو ابن شرعي للمجتمع الذي يفرزه هكذا تتوفر للرسالة الجامعية أدوات النجاح ، باحث متقن وواع ، لديه أدوات طيبة ، ثم اختياره لموضوع يمثل حساسية خاصة في مجال الأدب والنقد . فقد أتجه معظم المبدعين في مصر والوطن العربي في السنوات الأخيرة لاستلهم عناصر التراث في إبداعاتهم المتنوعة ، ربما تفتكها للهوية العربية والتراث العربي ، وربما تتأصل شكوك فنية هريية . وجاءت هذه الدراسة لتقدم البرهان العلمي والعملية ولتؤكد أن لدينا من الروائيين من خطى خطوات حاسمة في طريق تأصيل شكل عربي للرواية مستمد من التراث ولا يتعارض مع الأنماط الغربية سواء النطعية التقليدية أو المستحدثة .

وإذا كانت هناك دراسات متفرقة قد تناولت موضوع توظيف عناصر التراث في الإبداع العربي . فهذه محاولات لها فضل الريادة مثل دراسة الدكتور علي عيسى زابيد « استدعاه الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر » لكن هذه الدراسة رغم سيطها وأهميتها فقد توقفت عند حد الشخصيات التراثية فقط متجاهلة عناصر تراثية أخرى كالحدث والنص واللعنة ... الخ .

حيث كانت تطالب بالعودة إلى التراث المصري سواء كان فرعونيا أو اسلاميا .

أما تحديد نهاية الفترة الزمنية بعام ١٩٨٦ ، فيرجع إلى أن الباحث أراد أن يوسع دائرة الفترة الزمنية كي يستطيع تبيح هذه الظاهرة ، ويرصد تطورها مع تطور الرواية المصرية .

أما اختيار اسم العناصر التراثية موضوعاً للدراسة فيرجع لما تكشف للباحث من أنماط تراثية متعددة في نسج الرواية ، منها النمط التاريخي ، والأسطوري والصوفي والشعبي ، والأدبي والديني . وعندما أثرت هذه الأنماط على بناء الرواية شرع الباحث في تقسيم هذه العناصر . إلى عناصر فنية تربط الملمح التراثي بالملمح الفني وتمثلت هذه العناصر في توظيف الشخصية والنص واللغة والشكل التراثي توظفاً فنياً في نسج الرواية .

ومن هنا قسم الباحث هذه الدراسة إلى مقدمة ومدخل وأربعة أبواب وخاتمة . أما المدخل : فقد تناول مفهوم التراث لغة واصطلاحاً من خلال بعض المعاجم والدراسات العربية والأجنبية . ثم خرج الباحث بمفهوم محدد للتراث التزم به في دراسته . كما تناول المدخل أيضاً أهم العوامل التي أدت إلى شيوع ظاهرة استلهام التراث في الرواية وتمثلت في العوامل الفنية والسياسية والاجتماعية والقومية .

## ٢- ثم جاء الباب الأول :

عن الشخصية التراثية : وقسم هذا الباب إلى فصلين : —

### ١- الفصل الأول :

تناول الباحث الشخصية التأسيسية وهي الشخصية التي يستوحها الكاتب من العناصر التراثية المتعددة ، ويحدد نص واقعها التراثي في شكل روائي ، دون أن يحدث التحاماً بين الواقع التراثي والواقع الحاضر ، وتعتمد هذه الشخصية على التوظيف الكلي للمعاصر التراثي وعلى الرؤية الفردية للخلاص

وتترب ملاسحها من الملامح البطولية الملمحية . وهذه الشخصية تناولها الباحث من خلال ثلاثة أنماط تراثية هي النمط التاريخي والنمط الشعبي والنمط الأسطوري .

أما النمط التاريخي فهو الذي يعنى بالشخصية التراثية التاريخية في نسج الرواية بروية تسجيلية . وقد أشرنا إلى كيفية توظيف الكاتب للشخصية التراثية التاريخية من خلال روايات «أحمس بطل الاستقلال» لمبد الحميد جوده السحار ، «وتفاح طيبة» لنجيب محفوظ ، و «على باب زويلة» لسعيد العريان .

والنمط الشعبي يعنى بالروايات التي تناولت الشخصية الشعبية سواء شخصيات الليالي المصرية ، أو شخصيات السير الشعبية ، وقد اتضح ذلك في رواية «أحلام شهر زاد» لطف حسين ، وبعض أعمال محمد فريد أبو حديد ، وفاروق خورشيد . أما النمط الأسطوري فقد اتضح في صلبين روايين هما «أيزيس والزوريس» لمبد الحتم محمد عمر «ورغبات ملتبه» لحسن محسوب .

### والفصل الثاني :

جاء من الشخصية التعبيرية ، وهي الشخصية التي يستوحها الكاتب من التراث لتعبر عن الواقع الحاضر معتمداً على التوظيف الجزئي للبنى التراثية ، وعلى التحام هذه الشخصية بالأناجتماعية بنية تحقيق الخلاص . والشخصية التعبيرية بهذا المفهوم قد دارت في ثلاثة جوانب .

الأول : جانب الشخصية التراثية الحقيقية أي التي يستوحها الكاتب بنفس اسمها ومللوها التراثي ، ليعبر عن خلالها عن الواقع الحاضر . وقد تناولها العديد من الروائيين في أنماط تراثية متعددة : مثل النمط التاريخي والصوفي والديني . وقد وجدت هذه الأنماط في بعض روايات يمد مكايو ، وجمال الغيطاني ، ومحمد جبريل ، ومجيد طوييا ، وتبيل عبد الحميد .

والثاني : جانب الشخصية الأبعاد التراثية : وهذه الشخصية ليست تراثية لكنها تحمل ملامح تراثية مثل الشخصيات ذات البعد الأسطوري والصوفي والشعبي . ومثل هذه الشخصيات يستوحها الكاتب ، ويحملها أبعاداً تراثية لتكون أداة تعبيرية عن الحاضر مثل شخصيات نيكولا عن صبري موسى ، والزويل عن جمال الغيطاني والزنانى عن محمد البساطي .

والثالث : جانب الشخصية التراثية المقتبسة : وهذه الشخصية تحمل مملوون اسمها تراثي والأخر معاصر . فيتناول الكاتب شخصية معاصرة ويحملها أفعنة تراثية . مثل ضحى وربطها بإيزيس عند بهاء طاهر في «قالت ضحى» ، وشخصية الأستاذ وربطها بطومان باي عند محمد جبريل في الأموار .

## أما الجانب الثاني

فقد عني بالنص التراثي : وقسم إلى فصلين : الفصل الأول : عن النص الساكن وهو النص الذي يستوحه الكاتب ، ويكون محافظاً على قداسة وتركيبه ويعبر عن الواقع التراثي أكثر من تعبيرة عن الواقع الحاضر . ويقف عند المعنى الظاهر ويظل ساكناً عنده مطلقاً على نفسه ولا يفتش على الأبعاد الاجتماعية والزمنية . والنص التراثي بهذا المفهوم قد استخدمه معظم كتاب الرواية في مصر منذ نشأتها وحتى أوائل الخمسينيات — على سبيل التقريب وليس التحديد — وغنى بالتصوير الشعري القديمة والحكم والأمثال الشعبية لتكون حلية أو زينة في بناء الرواية ، وقد اتضح ذلك في بعض روايات محمد فريد أبو حديد ، وعلى الجارم وإبراهيم عبد القادر المازني وغيرهم .

## والفصل الثاني :

عني بالنص المتحرك وهو النص الذي يصف عملية الانتقال من حالة

إلى أخرى. أي يكونُ الوصفُ فيه متحركاً، فيصفُ الأشياءُ في لحظة تحركها من حالة إلى أخرى. ولذلك يعطى النصُ حركةً تضافُ إلى المعنى المتعدد. كما أنه نصٌّ لا يحافظ على قداسته وتركيبه كما هو في كتب التراث بل يستوحه الكاتبُ فيخرجُ بذلك من أطره التراثي إلى دلالاته المعاصرة. فيصبح النصُ متعدد الدلالة ويتحقق ذلك من خلال المزج بين النصين التراثي والروائي معاً. وقد اتضح هذا النصُ المتحركُ في بعضِ روايات عبد الرحمن الشرقاوي ومحمد خليل قاسم، وسعد مكاوي، وجمال النبطاني، ومحمد جبريل، وأحمد الشيخ، ونبيل عبد الحميد.

وهذه الحركة اعتملت على جانبين أساسيين هما: تعدد دلالات النص، وحركة الصورة الحلمية، أما تعدد دلالات النص فقد انقسمت إلى قسمين هما: تعدد الدلالة في النص التراثي المتمثل — سواء كان شفاهياً أو مكتوباً — وتعدد الدلالة في النص التراثي، المحور. واتضح الصورة الحلمية من خلال ثلاثة أنماط النص الشعبي والأسطوري والصوفي.

### ثم جاء الباب الثالث:

عن تناول اللغة التراثية وقسم إلى فصلين: أحدهما تناول أنماط اللغة التراثية وثانيهما تناول اللغة التراثية وبناء الزماني والمكاني.

أما الفصل الأول: فقد اتضح فيه أنماط اللغة التراثية من خلال ثلاثة جوانب: —

الجانب الأول: اللغة التاريخية ويعني بها لغة الكتابات التاريخية التي استخدمها المؤرخون في كتاباتهم التاريخية واستوحاها بعض الكتاب المعاصرين في رواياتهم وحملوها قضايا عصرهم الحاضر. أي أن الكتاب يحاكي لغة المؤرخين التي كتبت في عصرهم ويحملها مضامين عصره الحاضر. وقد اتزب من هذه اللغة سعد مكاوي في روايته

«السارون نيلما»، ثم تبلورت واتضح في رواية «الزيتى بركات» لجمال النبطاني، وجاءت هذه المحاكاة اللغوية ممثلة في مستويين الأول مستوى التعميرات التراثية، والثاني مستوى التراكيب الأصلية. الجانب الثاني: اللغة الصوفية، وتمثلت هذه اللغة في مستويين الأول مستوى استلهام البنى الصغرى للغة الصوفية، والثاني مستوى استلهام البنى الكبرى للغة الصوفية. واتضح هذه اللغة عند سعد مكاوي في «تسنى وحلى»، وجمال النبطاني في «التجليات»، و«رسالة في الصبابة والوجد» ومحمد قطب في «الخروج إلى النبع».

والجانب الثالث: اللغة الأسطورية: وأهم ما يميز هذه اللغة أنها على مستوى عالٍ من الرموز والأيحاءات التي تتولد من خلال المعاني الأسطورية. كما أنها تعتمد على التشخيص والتجسيد وترسل مبركات الحواس. واتضح هذه اللغة في فساد الأمكنة لصبري موسى، والتاجر والنقاش لمحمد البساطي، والزويل للبطاني.

وفي الفصل الثاني: تناول الباحث اللغة التراثية وبناء الزماني والمكاني، واتضح ارتباط اللغة بالأبنية الزمانية والمكانية من خلال محورين: الأول: محور التداخل الزماني والمكاني، والثاني: أي هذا التداخل على النص الروائي، وقد اتضح ذلك في معظم الروايات التي استوحى اللغة التراثية بشئ أنماطها مثل بعض روايات سعد مكاوي، وجمال النبطاني، وصبري موسى، ومحمد البساطي، ومحمد قطب.

### ثم جاء الباب الرابع:

عن الشكل التراثي: وقسم إلى ثلاثة فصول:

الفصل الأول: الشكل الشعبي. وهو الشكل الذي يستوحى فيه الكاتب قلوب الحكايات والسير الشعبية. وقد مر هذا الشكل بثلاثة مستويات: —

تناول الأرواحيات الأولى لهذا الشكل بداية من رواية أخلام شهر زاد لطف حسين حتى رواية «على الزيتى» لفاروق خورشيد.

والمستوى الثاني: عن المرحلة التالية لتطور الشكل الشعبي واتضح في روايتي «الحرايش» لنجيب محفوظ، «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان. والمستوى الثالث: تحققت فيه الموازنة الفنية بين الملامح التراثية والمعاصرة. خاصة في رواية «ليلى ألف ليلة» لنجيب محفوظ.

والفصل الثاني: الشكل التاريخي: وهو الشكل الذي استخدمه المؤرخون في كتاباتهم التاريخية واستوحاها الكتاب المعاصرون في رواياتهم بغية توظيفه فنياً وحياتياً.

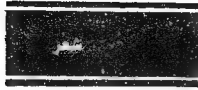
فجاء الشكل الروائي قريباً من بناء الشكل التاريخي من ناحية البويمات وسرد الحوادث والمعلومات، والنداءات والمقتطفات، وأهم رواية وظفت هذا الشكل هي رواية «الزيتى بركات» لجمال النبطاني.

### الفصل الثالث: الشكل التراثي

وهو الشكل الذي تيسر عليه الكتابات والمؤلفات المحققة من حيث اعتمادها على الهوامش وتعتمد الآراء لتأكيد القضية المطروحة بالصحة والبراهين والاستدلالات، واستوحاه الروائيون في رواياتهم بغية توظيفه فنياً وحياتياً إلا أن الهوامش والتفريقات في الشكل الروائي قد تكون حقيقية أو وهمية تبعاً لطبيعة توظيفها في بناء الرواية ولا يعنى الكتاب بصحة هذه الهوامش. أو عدم صحتها قدر عناية بدلالاتها الفنية، وقد اتضح هذا الشكل في روايات «من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ» لمحمد مستجاب، ومن أوراق أبي الطيب المتنبي لمحمد جبريل.

ثم جاءت خاتمة البحث لتبليز أهم النتائج المطروحة في هذه الدراسة وتؤكد على حاجتنا إلى أشكال رواية عربية تسير مقتضيات واقعنا العربي الراهن

٢٥  
٢٦  
٢٧  
٢٨  
٢٩  
٣٠  
٣١  
٣٢  
٣٣  
٣٤  
٣٥  
٣٦  
٣٧  
٣٨  
٣٩  
٤٠  
٤١  
٤٢  
٤٣  
٤٤  
٤٥  
٤٦  
٤٧  
٤٨  
٤٩  
٥٠  
٥١  
٥٢  
٥٣  
٥٤  
٥٥  
٥٦  
٥٧  
٥٨  
٥٩  
٦٠  
٦١  
٦٢  
٦٣  
٦٤  
٦٥  
٦٦  
٦٧  
٦٨  
٦٩  
٧٠  
٧١  
٧٢  
٧٣  
٧٤  
٧٥  
٧٦  
٧٧  
٧٨  
٧٩  
٨٠  
٨١  
٨٢  
٨٣  
٨٤  
٨٥  
٨٦  
٨٧  
٨٨  
٨٩  
٩٠  
٩١  
٩٢  
٩٣  
٩٤  
٩٥  
٩٦  
٩٧  
٩٨  
٩٩  
١٠٠



## عبد المقصود عبد الكريم

### ١- أسطورة

عاريان كماء البحار ، أنا وحيي  
أقبل عين حبيبي  
يقبل عيني  
يغني في "لديك الجمال"  
وكل الذي تشتهي الصبايا  
وأنعس . يشرب نهدي . وأشرب  
ينعس بين دمي .

عاريان كماء البحار ، أنا وحيي  
يقبلني ويخون كأن بلفته الرسالة  
يرفرف قلب حبيبي .. يرفرف قلبي  
يلتف حشد من البشر الطامحين  
وحشد ملائكة

عاريان  
ننوح كأن بلفتنا الرسالة  
يخرج من جسدنا البنون  
ويخرج من جسدنا الصبايا  
كأسطورة  
عاريان ، أنا وحيي



## ٢- الفتاة



كان يفتُّ أحزانه  
فوق ورد الفتاة الصغيرة  
كان ينوح كبحر  
ويضربها باللسان على الفخذ  
يمتص من شبق النهل عمراً يبدئه في المقامى  
يوصف أشجانه للرفاق  
وفي آخر الليل يتعس عند الفتاة  
تطبطب سكرته  
وتنام كمصفورة  
في الصباح تلقط أذنه  
ويعود أميراً  
يرتب ورد الفؤاد على صدرها  
في المساء  
ينوح كبحر، ويضربها ...

.....  
.....

## ٣- امرأة



مرأة تتكوز  
رجل يحتسى امرأة  
ليهما يتنزّه حزن  
أسس كنت أسنى ابتى  
وأصبر وكانت تؤننى  
مرأة تتكوز  
رجل يحتسى مرها . ويموت .  
رجل يحتسى  
ويدخن . ينهار في سكرة الليل  
مرأة تتكوز  
تبكي كآرملة متمرّبة  
مرأة تتكوز  
رجل مات للثو ، يدخل سرتها  
يحتسى دماها  
ويقىء . ♦



## كاميلو خوسيه ثيلا

### وجائزة نوبل في الأدب ١٩٨٩

٤٠٤

(١٩٤٢) ، منعت الرقابة نشرها في أسبانيا آنذاك لإباحيتها وكتب بعض النقاد الأسبان أنها ليست من الأدب في شيء لأنها تستخدم لغة العامة وتزد بها الفاظ لا تذكر في أي تجمع محترم بل أن ثيلا تقدم بها عام (١٩٤٣) للحصول على الجائزة القومية للأدب في أسبانيا فردتها له لجنة المحكمين دون أن تكلف نفسها قراءتها . والأغرب من هذا أن ثيلا لم يحصل على أرفع جائزة تمنح لكتاب وأدباء أسبانيا وأمريكا اللاتينية ، ممن يكتبون باللغة الأسبانية وهي جائزة « ميغيل دي سرفانتيس » صاحب القصة الشهيرة « دون كيشوت » .

وإن كان قد حصل على الجائزة القومية للأدب عام (١٩٨٤) ، وعمل جائزة ( أمير استورياس ) ، وهو لقب ولي العهد دون فيليب ، عام (١٩٨٧) ، وهما جائزتان عظيمتان . أما عن روايته « عائلة باسكوال دوران » فقد صارت أكثر روايات الأدب الأسباني مبيعا وشهرة بعد رابعة « سرفانتيس » ( دون كيشوت ) .

ولد « كاميلو خوسيه ثيلا » في قرية ( إيريلا فلافيا ) التابعة لمركز ( بادرون ) في محافظة ( لاكورونا ) ، من أعمال منطقة ( جاليسيا ) أو ( جليقية ) كما سماها العرب ، في شمال أسبانيا في الحادي عشر من شهر مايو عام ١٩١٦ ، من أب أسباني وأم إنجليزية . والتحق ثيلا بكلية الطب في جامعة مدريد ولكنه قطع دراسته بها عندما

بحصول الأديب الأسباني كاميلو خوسيه ثيلا Camilo Jose Cela على جائزة نوبل في الأدب هذا العام ، يصبح خامس الحاصلين عليها من بني وطنه وهم :

١ - الكاتب المسرحي خوسيه انتشيجاري (١٨٣٢ - ١٩١٦) الذي فاز بها عام (١٩٠٤) زمن أشهر أعماله « زوجة المنتقم » .

٢ - الكاتب المسرحي خاينتو بينا بيتي (١٨٦٦ - ١٩٥٤) وقد فاز بها عام (١٩٢٢) ومن أشهر أعماله مسرحيتي « الدنيا مصلح » و « المدينة » وهما مترجمتان إلى اللغة العربية .

٣ - الشاعر خوان رامون خينيث (١٨٨١ - ١٩٥٨) ومن أشهر أعماله الشعرية « يوميات شاعر حديث الزواج » و « حماري وأنا » وقد فاز بها عام (١٩٥٦) .

٤ - الشاعر بيتي ألونسندر (١٨٩٨ - ١٩٨٤) ومن أبرز أعماله « عاطفة الأرض » و « سيوف مثل الشفاعة » وقد حصل على الجائزة عام (١٩٧٧) .

ومن المفارقات العجيبة أن الرواية التي أملت « ثيلا » للحصول على جائزة نوبل لهذا العام ، وهي رواية « عائلة باسكوال دوران » Familia De Pascual Durte



وجد في نفسه ميلاً للأدب ، وقد أكد هذا الانقطاع عن دراسة الطب نشوب الحرب الأهلية الأسبانية عام (١٩٣٩) . وقد أصيب بدهاء الصدر فرجع إلى قريته للاستشفاء حتى وضعت الحرب أوزارها عام (١٩٣٩) فعاد إلى مدريد والتحق بكلية الحقوق . وفي عام (١٩٤٢) نشر روايته الأولى « عائلة باسكوال دوارن » . ثم نشر روايتين أخريين « خيمة الراحة » (١٩٤٣) و « مسيرات لا زاسيرو دي توريسيس » وإحباطاته الجديدة (١٩٤٤) . ثم نشر كتابه الأول في أدب الرحلات عام (١٩٤٧) وهو كتاب « رحلة إلى القرية » وهذه القرية هي بالفعل قرية واقعية ما زالت تحبس اسمها العربي مكتوباً بصروف لاتينية ALCARIA ، وجدير بالذكر أن هذه القرية هي مكان الإقامة الدائم حالياً لثيلا . وقد أنتج ثيلا هذا بكتابتها في الموضوع نفسه تحت عنوان « رحلة جديدة إلى القرية » صدر عام (١٩٨٦) .

وفي عام (١٩٥١) أصدر روايته الهامة « خلية النحل » ؛ وظلت تتوالى كتبه منذ عام (١٩٤٢) حتى الآن وبلغت في مجملها حوالي مائة كتاب ، ما بين روايات (١٤ رواية) ، وكتب في أدب الرحلات نذكر منها « يهود ، مسلمون ، ومسيحيون » عام (١٩٥٦) و « الرحلة الأندلسية الأولى » عام (١٩٥٩) ، و « رحلة إلى برانس لاردة » بالإضافة إلى الكتابين سالف الذكر . وقد حاول ثيلا في هذا اللون من الأدب أن يمسح الأرض الأسبانية ويغطيها من شمالها إلى جنوبها بحثاً عن العادات والتقاليد والأعراف والقيم وأطاح الحياة المتصلة في التربة الأسبانية منذ القدم ، ومنذ أن كانت أسبانيا بلداً ازدهرت على أرضها حضارات متنوعة وخلفته من السلتين إلى الفاند الويس إلى الرومان إلى الفوط الغربيين إلى العرب المسلمين إلى الحضارة الغربية الحديثة .

ولخوصه ثيلا كتب في الشعر والقصة ، فقد شرع ينظم الشعر في سن مبكرة فنشر ديوانين من القصائد صدر أولها في مدينة برشلونة عام (١٩٤٥) ، والثاني في مدينة سان سباستيان عام (١٩٤٨) . كذلك نشر ثلاث مجموعات من القصص القصيرة ظهرت في أعوام ١٩٤٥ ، ١٩٤٧ ، ١٩٤٩ على التوالي . وقد كتب ثيلا أيضاً المقال الأدبي والمقال الصحفي واللوحات

التصيرية والدراسات بل أن له كتابين يضمن كل ما عرف في أسبانيا من كلمات وألفاظ وتعبيرات جنسية أو سوقية وما : « القاموس السرى » (١٩٦٨) ، و « دائرة معارف الشهوة » عام (١٩٧٦) وهو كتاب من مجلدين كبيرين . ويكشف هذان الكتابان عن خاصية من أهم خصائص هذا الكاتب الأسباني الغربي المتحرراً من أية أعراف أو تقاليد أو قيم أخلاقية بالمفهوم الديني .

وعلى الرغم من تنوع إنتاج ثيلا الأدبي وتعدد الأجناس الأدبية التي مارسها ، إلا أنه روائي في المحل الأول يتسم بالقراءة السوداء والسخرية الجارحة من رفاته في البشرية ؛ حسب ما رأى الناقد « جان فرانكو » . وثيلا كأي أدب كبير يكثر حول أدبه الجدل فالبعض يعتبره أهم كتاب وروائي ما بعد الحرب الأهلية الأسبانية ويرون أن روايته الأولى « عائلة باسكوال دوارن » هي أول رواية تكلت فيها ظروف تلك الفترة خير تكليل . بينما يرى الآخرون أنه كاتب ماجن يتسلسل بتقديم صورة كاريكاتيرية وبذيئة عن الواقع الأسباني ، متمم بالمسيرات الجسدية والفضائح . أما عن أهم مميزاته فهي أنه أحد صناع اللغة الكبار وقد ظهر ذلك منذ روايته الأولى حتى الآن ، فقد أتمت ثيلا باللغة والأسلوب والحبكة الروائية وتغيير الألفاظ التقليدية المثبتة ، أكثر من اهتمامه بمسألة « المضمون » كشكل من أشكال جذب القارئ ، ولهذا تجد المضمون في روايته « عائلة باسكوال دوارن » مختصراً جداً ، ويمكن تلخيصه في سطور قليلة ، وتروى هذه الرواية قصة فلاح أسباني بسيط لا يستطيع كبح جماح غريزة القتل التي غرسها في نفسه مجتمع ظالم . فبطل رواية « عائلة باسكوال دوارن » ، وهذا اسمه ، جرم رغم أنه ، أي أنه ضحية الظروف الاجتماعية المندورة ، والمعالقات الشائقة المحيطة به . ولهذا تبدأ الرواية بهذه الكلمات :

« أنا يا سيدي لست سيئاً  
بالمزعم من أنه لا تتعصبني  
الأسباب لكي أكون كذلك .  
لكننا ، نحن البشر القاتلين ،  
نأتى من أرومة واحدة عندما

نولد ، ومع ذلك عندما نبدأ في النمو نعلم للقد أن يشكلنا وكأننا من الصمم ويوجه مصالحتنا في طرق متشعبة تؤدي إلى غابة واحدة وهي الموت . نمة أنلس يطلب منهم أن يمضوا في طريق الأضرار ، وأنسأج ميأوسون بالسلى في طريق الحرفش والصبر ، فهؤلاء يشتمون بالنظرة الهائلة ، وهم في أريج سعادتهم يتسمون ابتسامة البرىء ، وأولئك يغسلون شمس البطحاء الحارشة ، ويغطون الجبين مثل الوحوش دفعا عن النفس ، فهناك فرق كبير بين تزيين الجسد بأحر الحدود والروائع المعطرية . وبين عمل هذا بالوشم اللئى لا يمكنه إزالته بعد ذلك . »

أن باسكوال دوارن ، الذى مضى في مسلسل الجريمة حتى قتل أمه في النهاية ، يشبه إلى حد كبير بطل رواية « الغريب » للبر كاسي ، كما يشبه أيضاً « سعيد مهرا » بطل رواية اللص والكلاب ؛ لكاتبنا الكبير نجيب محفوظ . فكل من هؤلاء الأبطال الروائيين يجرمون رغماً عنهم وهم ضحية الظروف الاجتماعية التي مرت بهم ومروا بها .

وقد جاء في قرار الأكاديمية السويدية منحه الجائزة : « إننا إذ نمناها لثيلا فرمنا نكافئه الشخصية القيادية في حركة الأبحاث الأدبي الأسباني أثناء فترة ما بعد الحرب » ، إن خلفيته خبراته هي « الحرب الأهلية الأسبانية القاسية » ، وقد « دخل ثيلا ذات حومة هذا النضال وجرح جرحاً بليغاً » . وأضافت الأكاديمية : « أن ثيلا يمتز بأن سلالته أسلافه تضم قرعانة انجليز وسياسين إيطاليين عمل السواء » ووصفت روايته « عائلة باسكوال دوارن » بأنها أوسع الروايات انتشاراً وأعظمها رواجاً بين القراء منذ ظهور رواية « صرافيتيس » دون كيشوت .

وصرح ستور آلن ، المتحدث بلسان الأكاديمية ، بأن خوسيه ثيلا كاتب صعب ، وأقترح أن يبدأ الناس بقراءة أوصاله لرحلاته ، حيث يجاور اقتناص ملامح أسبانية في طريقها إلى الإختفاء ◆



رسالة أسبانيا

## كاميلو خوسيه ثيلا الفانتازيا ... وقسوة الواقع نوبل للآداب ١٩٨٩ حسن عطية

المقالات والرحلات ، ويضم بعضها مجموعة أعماله الكاملة والتي صدرت العام الماضي في سبع عشرة جزءاً (١٩٦٣ - ١٩٨٥) ، وهي بالمناسبة أعمال كاملة حقيقية بلذع ومؤثر في الحياة الثقافية الأسبانية منذ نحو نصف قرن من الزمان ، وليست أعمالاً ( كاملة ) على الطريقة المصرية ! !

كما أن ثيلا يعد واحداً من ثلاثة لعبوا دوراً هاماً في تطور الرواية الأسبانية وتقديم الوجه الحديث لها ، مع كارمن لانفوريث وميجيل ديلسبس ، وهو أيضاً واحد من ذلك الجيل الذي عاش بمعق مأساة الحرب الأهلية ( ٣٦ - ١٩٣٩ ) ، والتي أحدثت شرخاً في الروح الأسباني ، ما زالت آثاره باقية حتى اليوم ، وبعد أيضاً واحداً من أشهر الكتاب المقروئين في أسبانيا ، وتعدد دوماً طبعت أعماله ، فصل ، على سبيل المثال ، روايته ( خلية النحل ) إلى الطبعة الواحدة والأربعين عام ١٩٨٣ ، وروايته ( عائلة باسكوال دوارتي ) إلى الطبعة الثانية والأربعين عام ١٩٨٥ .

### ابن الحرب وراصد آلامها

ولد كاميلو خوسيه ثيلا ، ذلك الرجل المستقز للقارئ المتأنق ، والمتشربين أيدي الجميع من كافة الأوساط الثقافية والاجتماعية ، والساخر دوماً في أحاديثه

هاهي جائزة نوبل للآداب تعود مرة أخرى إلى أوروبا ، مبتكرتها وصاحبة نصيب الأسد بها .

هاهي تعود هذا العام لترغرف للمرة الخامسة على أسبانيا ، هابطة على كتف رجل سمي كثيراً نحوها ، وحلم خلال المقدين الأخيرين بها .

إنه الأديب الجماهيري الشهير كاميلو خوسيه ثيلا ( ٧٣ سنة ) خالص الكتاب الأسبان الذين حصلوا على تلك الجائزة ، بعد خوسية تشجاراي ( ١٩٠٤ ) خائيتوبنا بنى ( ١٩٢٢ ) ، خوان رامون خيمينيث ( ١٩٥٦ ) ، وبشتي البيكساندري ( ١٩٧٧ ) باللغة الأسبانية الأساسية ( الفشتالية ) ، بالإضافة أربعة يتسمون لأمريكا الناطقة بالأسبانية - أكثر من نصف أمريكا اللاتينية - وهم : التشيلية جابريل ميسترال ( ١٩٤٥ ) ، والجواتيمالي كيجيل أنخل أستورياس ( ١٩٦٧ ) ، والتشيلي بابلونيرودا ( ١٩٧١ ) ثم جبريال جارتيا ماركيث ( ١٩٨٢ ) .

يعتبر كاميلو خوسيه ثيلا واحداً من أبرز وأشهر كتاب الرواية الأسبانية في القرن العشرين ، له أربع وعشرون عملاً واثياً ، من ضمن مائة عمل إبداعى متنوع بين القصص الروائي والشعر والإبداع المسرحي والإعداد الدرامي لآخرين ، وكتابة



## Cela más el Nobel

١٩٤٢ ، والتي ترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية ، بل يقال أنها ترجمت إلى نحو ستين لغة عالية !! ..

وثيلا يتقدم بروايته تلك عالم العنف التراجيدي بالمجتمع الإسباني عقب الحرب الأهلية ، مقتربا في موضوعاتها من موضوع رواية الغريب للفرنسي البير كامو ( ١٩١٢ - ١٩٦٠ ) والتي نشرت في نفس العام ١٩٤٢ ، محيرة عن غربة الإنسان في عالم تتدلع فيه الحروب بشكل عثي ، ورغم تزامن كل من الروائين ، وتشابهما في الموضوع المعتمدين عليها ، إلا أن فارق الرؤية بين الكاتبين كبير ، فرغم مرارة رؤية ثيلا للواقع ، إلا أنها رؤية عابثة به ، دون أن تكون رؤية عبثية له ، لذا فالرواية التي تقدم لنا الحياة البائسة لفلاح إسباني تبني داخل روائيته واقعية معتدلة ، تثير المرارة والتساؤل حول معنى الحياة ، وموقف الإنسان داخلها ، بدلا من أن تثير الأسى والشعور بلا جدوى الحركة في عالم عبث المعنى والمبنى .

وفي عام ١٩٤٢ تصدر روايته « جناح الراحة » وهي نتاج تجارب شخصية ، وتدور أحداثها داخل مصحة لعلاج الدين ، ويرى فيها بعض النقاد تأثيرا واضحا بالروائي الألماني توماس مان ( ١٨٧٥ - ١٩٥٥ ) .. وعقب فترة من الخصب العميق ، تصدر روايته التالية « الحوادث والمصائب الجديدة للآثار بيودي توريس » ١٩٤٤ ، والتي يتركها

من كل شيء ، والراكب السورديس ، والظاهر على شاشة التليفزيون مقديما لبعض البرامج أو معلنا عن إحدى شركات خدمة السيارات .. ولد هذا الرجل بقرية صغيرة تدعى ( ايريا - فلايا ) ببلدية ( بادرن ) بمقاطعة ( لايونيا ) بالقصى الشمال الغربي الإسباني في الحادي عشر من مايو ١٩١٦ من أب إسباني وأم إنجليزية . فضلا عن أن الاقليم الذي ولد بأحدى مقاطعاته ، وهو اقليم ( جاليثيا ) له لغة الخاصة المختلفة عن اللغة الرسمية والرئيسية بإسبانيا ، وعلى اللغة القشتالية ، والتي يتكلم بها نصف إسبانيا الجنوبي ومسطها .. ولقد شكلت ، حياة الطفولة المبكرة ، وحياة الصبا في منطقة بعيدة جغرافيا ولفويا وفكريا عن حركة الأحداث بوسط وشمال شرق إسبانيا ، بالأخص في مدريد وبرشلونة ، ثم انتقاله مع أسرته إلى العاصمة ، ليتلقى تعليمه الثانوي في مدرسة ( الآباء الرهبان ) ثم مدرسة ( الأخوة ما ريسناس ) الدينية ، شكلت تلك الحياة الأولى في نفس خوسيه ثيلا تحديا للواقع القشاني والفقري الذي يعيشه ، واتساعه كإسباني بين لغة - وليست لهجة - عاش طفولته صباه فيها ، ولغة عاش شبابه داخلها ، وتلقى صفعات القساوسة على عدم امتلاكه ناصيتهما ، ثم اضطراره لقطع دراسته بجامعة مدريد ، والتي سعى نحوها لدراسة القانون والطب والفلسفة ، ولكن جاءت الحرب الأهلية لتدفعه للعمل من أجل البقاء حيا ، فعمل صحفيا وممثلا وموظفا روسا ومصارعا للثغرين ، وحتى مدربا للعبة الجودو ، وإن كان يعمل في أعماسه رغبة حادة لعدم العمل ، والتفرغ بكل كيانه فقط للكتابة ، والكتابة الإبداعية ، باللغة القشتالية .

لذا انكب خلال الحرب الأهلية ، بعيدا عن آوارها ، على الدراسة الصمارة للغة القشتالية ، وكتابة الأشعار التي لم تلتف إليه الأنظار ، والتي لا تشكل حتى اليوم ، رغم الدواوين الثلاث ، سوى هامشا ابداعيا لمسيرة الروائية الأسبانية ، إلى أن صدرت أول رواياته وأهمها ، والتي كانت دعاما أساسية في منحه نوبل ٨٩ ، وهي رواية « عائلة ياسكوال دوارتي »

تحدث تأثيرها في مدريد العاصمة ، ليتجول خارجها على قدميه ، بجرا ب على ظهره ، وآلة تصوير بيده ، خلفا عن ثاقبة ، وقلم يتوجه عقل حاد ، يلتقط التفاصيل الواقعية لحياة الناس في منطقة ( القرية ) التي تجول بها خلال عام ١٩٤٥ ، وهي منطقة تقع في وسط إسبانيا ، بإقليم جواد لاخرا ( أو ( وادي الحجارة ) كما اسماء العرب ، ومن الواضح الجذر اللغوي العربي في إسم Alcarria وفي إسم الأقليم ، .. وقد تحدث ثيلا عبر مجرأه هذا مع الناس في الحانات والمنازل والطرقات ، تاركاً لقلمه على تخيل الرؤية غير المتدانة للمنطقة ، والسمات الخاصة بسكانها ، ويقدم هورويته الإيجابية في كتابه « لعمرون » « رحلة إلى القرية » عام ١٩٤٨ ، والذي يعتبره البعض من أفضل أعماله ، وبعد أربعة عقود كاملة ، وفي يونيو ١٩٨٥ ، يكرر ثيلا الرحلة ذاتها ، راصدا الثغرات التي حدثت بالمنطقة عبر ذلك الزمان ، كاشفاً أيضا في كتابه الجديد ( رحلة جديدة إلى القرية ) ١٩٨٦ عن مدى تغير رؤيته هو أيضاً لنفس العالم ومتغيراته .

### ثده .. وفضيحة أبيه

وكما أن روايته « عائلة ياسكوال دوارتي » لفتت الأنظار إليه ، وشكلت ركيزة من ركائز عالمه الروائي ، يبدأ عقب رحلته إلى ( القرية ) في منتصف الأربعينات كتابة روايته الهامة وركيزته الثانية في عالمه الإبداعي ، وهي رواية « غلبة التحل » ، والتي تعد درة أدبية تقتضي منه جهدا شاقا لصقلها ، وزمنا للكتابة يقرب من السنوات السبع ، وإعادة كتابة للرواية تسمل إلى خير سمات ، لتصدر عام ١٩٥١ ، مقدمة بطريقة متقنة باتورا اجتماعية ونفسية لمرحلة ما بعد الحرب الأهلية ، عارضته لنا مجموعة من الشخصيات المتباينة : موظفون خفاء ، إسكافيون ، شواذ ، ماسحوا أحذية ، غنائات ، مرارون .. يتسمون جميعا إلى الأنماط الحياتية العادية ، يعانون جميعا من الفقر المادي والمعنوي ، ومن تسلط فكرة المشيئة الويصة والحاجة إلى الجنس على عقولهم ، يحشدكم الكاتب في بقعة مكانية



صغيرة ، يتخلطون فيها كخليفة التحل وإن كان دون إنتظام ، نسجم دوماً طينهم داخل تلك البقعة المغلقة ، راسياً بهم لوحة حائطية لمجتمع جانج وبائس ، يسمى لقب منظومة القيم القائمة ، ليس بأهداف أيديولوجية ، وإنما فقط من أجل إشباع نزواته وشهواته الحسية الصرفة .

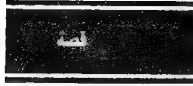
تصدر قبل تلك الرواية المتميزة ومعها وبعدها أربع روايات ، أثقل في القيمة الإبداعية منها ، تتوج برواية *La Catira* ١٩٥٥ والتي أحدثت فضيحة كبرى في الأوساط الأدبية المحلية ، وكان قد كتبها ثيلا بطلب من حكومة فنزويلا ، والتي دعته إلى أراضيها عام ١٩٥٣ ، ووضعت بين يديه كل الوسائل المادية المطلوبة ، من أجل أن يتدع قريحته عملاً فنزويلياً على غرار الدون كيخوته الأسبان . . وفي عام ١٩٥٤ يسافر ثيلا إلى إنجلترا ، ليقيم سلسلة من المحاضرات في جامعاتها ، وحين صودته أسبانيا يقم بجولة ( مايوركا ) الواقعة بالبحر المتوسط بشرق أسبانيا ، مؤسساً ب ( بالمدى مايوركا ) مجلة « مايليس دى سون إرمادانس » ، وبعدها بثلاثة سنوات ينحاز كمضمو الأكاديمية الملكية الأسبانية .

### مسألة التفتت

في عام ١٩٦٤ يسافر إلى الولايات المتحدة لإلقاء سلسلة من المحاضرات في ثلاثين جامعة بها ، ثم يعود ليصدر روايته المستفزة « سان كاميلو ١٩٣٦ » عام ١٩٦٩ ، والتي ينتسب عبرها بجماعة منقطعة النظر من كل المحارم السائدة حتى الأيام الأولى التي اعتبت الحرب الأهلية مساحة إبداعه الأثرية وعلاقتها وحملت هذه الرواية أهم ملامح أسلوبه في الكتابة الروائية ، البساطة في عرض التفاصيل الدقيقة ، مع استخدام دائم للألفاظ العامة والتعبيرات السوقية وكلمات الشارعية الخالية من الاحترام عند البعض ، والتقاليد الأسبانية ، خاصة تلك التي كانت في الأربعينيات والخمسينيات ، وذلك في إطار صياغة للغمف الإنسان الداخل في بنية تراجيدية ، تعرض مسأله المجتمع الأسباني ، ومآل إليه من تفتت وتناحر بين الأشقاء أثناء وعقب الحرب الأهلية .

المسميات لفته ، بل يرى أن الرواية ذات المسمى هي في حقيقتها رواية فاشلة ، واضعا نفسه داخل الإطار الأكبر للواقعية الجديدة بكل ظلالها ، وذلك هو جزء من سر شعبيته ، فهو لا يتم بتصنيف ابداعه ، قدر ما يتم برصد الحياة اليومية للإنسان العادي ، وانحماها داخل صيغة واقعية وبيروج جروتسكيه ، تكون بروح الدعابة بها بديلاً لروح البأس المسئلة إلى الإنسان الأسبان المحب للضحك ، إثر حرب شرسة انتصر فيها العسكر لصالح الملكية ، وإن أصغر قائددهم الجنرال فرانكو على عدم التفریط في السلطة التي استولى عليها نهائيا عام ١٩٣٩ ، إلا بموته عام ١٩٧٥ ، وعادت الملكية عقب ذلك لتستقر رمزاً في البلاد ، لذا تعرض روايات ثيلا الألم الحاد الذي يعيشه الإنسان الأسبان البسيط في مواجهة واقع تفتت ، وما زال الأمل في إعادة بنائه ، رغم البسمات على الوجوه ، قابعاً في دنيا الغيب

ورغم ثبات منهجه الروائي الواقعي الكلي ، وانطلاقه من تراث واقعية القرن التاسع عشر وغلاذجه الأسابية عند ديكنز وبلزأك ، وورصدها للتفاصيل الصغيرة للحجوات الدنيا ، إلا أن ذلك لم يوقف تلك الرغبة الداخلية لديه للتجريب دوغماً انفلات عن إطار منهجه الكلي ، فهو لا يدخل إلى عالم الحداثة وما بعدها ، ولا يقترب من دنيا الألاعيب التكنيكية والتفكيك السائلي ، ولا حتى ينحو نحو واقعية امريكا اللاتينية السحرية ، وإن كان يقف على حافتيها بتضمينه لما هو واقعي إلى درجة دخوله لعالم الفانتاسيا ، دوغماً مزج ما بين ما هو واقعي ما هو خيالي أو سحري داخل البنية الروائية من زاوية رؤيته للعالم ، بل أنه حينما سئل ذات مرة عن أي الفنون أحب إليه : الفنون التشخيصية أم الفنون التجريدية ؟ ، أجاب قائلاً : أحب الفنون إلى أي الفنون الجيدة ، مبتعداً بلجابته عن الولوج في عالم



## كلمة السر

مصطفى أبو النصر

٤٣ • القلم • العدد ١٠١ • ربيع الآخر ١٤١٠ • ١٥ نوفمبر ١٩٨٩

إلا أنني تجاهلت ذلك ، ووضعت الأوراق على المكتب ، وتراجعت خطوتين منتظراً . مدّ يده وأمسك بالأوراق ، ثم رفعها قليلاً ، وقرأ بعض ما كتب في الورقة الأولى ، التي كتبت فيها طلب الوظيفة ، ثم لم يلبث أن ألقى بالأوراق على المكتب في لا مبالاة ، ورجع إلى عيبته ثانية ، وسألني وهو يشير بيده إلى الأوراق :

— ما هذا ؟

— الأوراق المطلوبة .

— أية أوراق ؟

— الخاصة بالوظيفة .

حول بصره عني ، ونظّاهر بأنه يتأمل أو يفكر في شيء ما ، ثم عاد يحلق فيّ قائلاً :

— يخيل إلي أنني رأيتك من قبل .

اغتصبت انتباهه ، محاولاً بها أن أخفف وقع ما ساقوله :

أخرجت الأوراق المطلوبة من جيبى الداخلى ، ووضعتها أمامه على المكتب .

كان يجلس على كرسي دوار ، وراء مكتب عريض ، أسود اللون ، على سطحه بلورة لامعة . وكان لا يفتأ يدور به تجاه اليمين والشمال ، في اعتداد بالنفس مصطنع ، واستمتاع واضح بما وصل إليه من مركز .

ما أن دخلت الحجرة ، حتى استدار بسرعة ، وواجهني مباشرة ، وتوقف عن الدوران . كانت ملامحه واضحة خالية من الغضب ، حتى ليصعب تحديد منه . أما أنا فقد كنت أعرف أنه قد تجاوز الخمسين بقليل ، إلا أن جُرمه الصغير ، ونحافته الملحوظة ، ربما خدعت من يراه أول مرة .

لاشك أنه كان يعرفني ، أو — على الأقل — ليس وجهي بغريب عنه . راح يحلق فيّ بعينين جاحظتين متساكنتين ،

— نحن جيران .

هزّ رأسه ، ثم عض على شفته السفلى ، وجمال بعينه في أوجه الحجرة ، ثم عاد ينظر إلى ، فلاحظت أن نظرتة هذه المرة مختلفة عن نظرتة السابقة ، ثم قال لي وهو يضحك بعينه كأنما يحاول أن يثنى ما قلت :

— تقول إنك جاري ، أين تسكن ؟  
اتسمت ابتسامتي . إنه يعلم أين أسكن . ولكني جاريته ، فأجبت في صوت خفيض :  
— في المنزل المقابل لمنزلكم .

حول بصره عني . وأمسك بالأوراق بأطراف أصابعه ، ثم تركها تسقط على المكتب ، وإلثنت إلى . في هذه المرة قرأت معاني أخرى في عينيه ، إلا أنني تجملت بالصبر والأناة . قال في نبرات واضحة ، مليئة بما يشبه الإنذار :  
— طبعاً هذا لا يعطيك أي حق ، إذا كانت الشروط غير متوافرة .

كنت واثقاً من أن جميع الشروط تنطبق عليّ ، فقلت مبسماً :

— الحمد لله ، جميع الشروط متوافرة في .  
هزّ رأسه قائلاً :

— سترى .

قلت مؤكداً ، وقد بدا لي أنه يتسبط معي :  
— لتتأكد سيادتكم من الأوراق .

وأشرت بيدي للأوراق . لم يهتم بأن ينظر إليها ثانية ، وإنما رفع إليّ عينيه متسائلاً :

— ولكن لماذا جئتني أنا ؟

— لقد سألت عن مكان تقديم الأوراق فقبل لي هنا .  
بدا صوته مشحوناً بغيظ مكتوم وهو يسألني :

— من ذلك المغفل الذي قال لك ذلك ؟

— في الحقيقة لا أعرفه .

— لقد فهمت خطأ ، لدى مكتب للسكرتارية ، هو الذي

يستلم الأوراق .

ثم مدّ لي يده بالأوراق قائلاً :

— إذهب وسلمها للسكرتارية .

غادرت الحجرة ، والأوراق في يدي . طبعاً كنت أعرف كل ذلك ، فليس من المعقول أن يستلم المدير أوراق الطلبات ، ولكني تحايلت على الساعي ، وأخفيت الأوراق في جيبى ، ووزعت أنني أحد معارف المدير ، ولم آت إلا لمجرد الزيارة . كان غرضي أن يراني ، وأن أقول كلمة السر : أنا جاره وهو جاري . لا شك أنه قد قرأ اسمي ،



وتأكد ذلك حينما اعترف بأنه يذكر وجهي . أظن أن الوظيفة قد صارت مضمونة . ما الذي يضيره من قبولي ؟ أليس الجار أولى بالشفعة ؟

في الخارج رأيت السامي جالساً بالقرب من الباب ، سأله بلهجة من يلقى أمراً :  
- أين مكتب السكرتارية ؟

انتفض السامي واقفاً ، وأشار إلى باب مغلق في جانب من جوانب الردهة . شكرته بهزة من رأسي ، ومضيت إلى الباب فطرقتُه وفتحته دون انتظار للإذن بالدخول .

كانت الغرفة ضيقة بشكل ملحوظ . لا يجلس فيها إلا موظف واحد ، وموظفة ربما لم تتجاوز العشرين من عمرها . اتجهت مباشرة إلى مكتب الموظف . كان منهيماً

في الدق على الآلة الكاتبة ، ما أن رأيته حتى أسرع في الدق وكأنه يقول لي : ألا ترى أنني مشغول . تعملت هذا التجاهل ، وقلت في نفسي : « ربما يريد أن يفرغ من الجملة ليسألني بعد ذلك » . إلا أنه واصل الكتابة دون أن

ينظر إليّ أو حتى يقول شيئاً . فأخذت أثقلت منتظراً ، وببصادة بحثت التفت عيناى يميني الفتاة . كان من الواضح أنها لا تفعل شيئاً على الإطلاق . مكثت ليس عليه أية ورقة أو ملف ، وكانت ألتفت تنظر بإعجاب إلى أصابعها

الطويلة ، وأظافرها المطلية باللون الأحمر ، ثم من حين إلى حين تدفع رأسها إلى الخلف لمجرد أن تتمد خصلة الشعر التي تنوس على جبهتها . في الواقع كانت جميلة ، أو ربما كانت الاصباح هي التي أوحى لي بذلك . حين التفت عيوننا ، توقف كل منا على هذا الوضع لمدة قصيرة جداً ، ثم سألتني وهي تبتسم :

- أية خدمة ؟

كان صوت الآلة الكاتبة ، هو الصوت الوحيد في الحجرة ، الذي يعكر هذا الصفاء . وكانت الأوراق مازال في يدي ، ففقت لها وأنا أمد يدي بها دون أن أتحرّك من مكاني :

- الأوراق المطلوبة . قال السيد المدير أن أقدّمها هنا . سألتني وهي تحول بصرها عني . وتعود إلى تأمل أظافرها :

- طلب وظيفة ؟

- نعم .

- انتظر قليلاً حتى يفرغ .

ثم إنها فتحت الدرج ، وعادت فأخلفتني ، دون أن تخرج منه شيئاً .

ظلمت واقفاً في مكاني ، وأخذت أتفحص الكاتب على الآلة . كان منهيماً تماماً ، ولم أستطع أن أحس ما إذا كان يفعل ذلك يدافع من حساسة للعمل ، أم للإمعان في تجاهلي ، واشعاري بأهميته . وأخيراً انتهت من الصفحة التي كان يكتبها ، فرفع رأسه ونظر إلى ثانية ، ولكنه لم يقل شيئاً ، وسحب الأوراق من الآلة ، ثم سحب من بينها أوراق الكربون ، وأخذ أوراقاً بيضاء من الرزمة الموضوعة على يساره ، وراح يضع بين كل ورقة وأخرى ورقة كربون . انتهزت هذه الفرصة ، وقلت في صوت خافت متردد :

- الأوراق المطلوبة .

دون أن ينظر إليّ ، أو يتوقف عما يفعل قال في نبرة غضب متعالي :

- ألا ترى أنني مشغول .

ثم أنطق ، والتفت إلى الفتاة ، وكأنني أشهدُها على ما قال ، إلا أنها أشاحت بوجهها عني لا مبالاة .

ثبت الكاتب الأوراق في الآلة ، ثم رفع إليّ بصره قائلاً في تلمر واضح :

- نعم ؟

- الأوراق المطلوبة .

ومدحت يدي بها . إلا أنه تجاهلها وسألني في برود :

- أية أوراق ؟

- الخاصة بطلب الوظيفة .

- أية وظيفة .

- التي أعلّمت عنها في الجرائد .

- وأين كنت طوال هذه المدة ؟

- استكمل أوراقنا الناقصة .

- لقد أخلقت باب التقديم .

- ولكن المدير قال لي ...

قاطعتني ، وكان عفتني تلبسه :

- المدير ، المدير لا يعرف الموعد ، أنا الذي أحرره .

- ولكن ...

- أرجوك ، من فضلك لا تعطلنا .

وانحنى يقرأ من الورقة التي على يميني ، وعاود الدق على الآلة . ظلمت واقفاً ويدي ممدودة بالأوراق وكأنني أستجديه ، إلى أن سمعت صوته من خلال ضربات الآلة :

- ماذا تنتظر ياسيد ؟

لم أجد به شيء ، واستدوت متجهاً نحو الباب ، وقبل أن أخرج ، التفت لألقي نظرة على الفتاة ، فرأيته منهيماً في تأمل أظافرها وقد بدا الأعجاب على محياها .

# حوار مع الراحل : جورج سيمنون

ت / م . ق

الحسناء و"القاتل" و"صديق مجريه". اما اشهر كتبه الاخرى في مجال التحقيقات فهناك "البحث عن الزمن العاري" و "اكتشاف فرنسا".

ولد سيمنون في مدينة لياج البلجيكية في الثاني عشر من فبراير ١٩٠٣ . قرر ان يمارس الكتابة لأول مرة وهو في الحادية عشر من عمره . واحس في هذه الفترة انه يتعمق لو أصبح راجياً . لكن مغامراته العاطفية المتلاحقة جعلته ينحرف عن هذه الفكرة . تأثر بكل من ديستوفسكي وولزك وجورج لويس ستيفنسون وچاك لندن .

عمل في الصحافة في فترة مبكرة من حياته . ونشر خلال الفترة بين عامي ١٩١٩ و١٩٤٦ مجموع من التحقيقات الصحفية في العديد من المجلات والصحف الفرنسية . مما أتاح له فرصة الالتقاء بهتلر وتروتسكي وتشرشل .

يقال ان جورج سيمنون هو الروائي الاكثر شعبية وقراءة في عصره . فلهذه أكثر من أربعمائة مليون قارئ في انحاء العالم حسب الاحصائية التي نشرتها منظمة اليونسكو في عام ١٩٨٣ . نشر على مدى احوامه الست وثمانين اكثر من مائتي رواية . وثمانين قصيدة وجزئين من التحقيقات الصحفية . فضلا عن مذكراته الضخمة التي نشرت في خمسة عشر مجلداً ضخماً في عام ١٩٨١ . ترأس لجنة تحكيم مهرجان كان عام ١٩٦٠ . وأصبح على منح فيليني الجائزة الكبرى عن فيلمه "الحياة اللذيذة" . اشتهرت رواياته البروليسية بطابع خاص . وترجمت هذه الروايات الى العديد من اللغات ومنها اللغة العربية . من اشهر هذه الروايات "ثلاث غرف في مانهاتان" و "رسالة الى قاضي" و "الثلوج قلدة" و "موت



الجثث. كم أذكر جيداً ذلك اليوم  
الذي خلقت فيه هذه الشخصية. كان  
صباح غريب. دخلت إحدى الحانات  
وشربت زجاجتين. وبعد ساعة  
أحسست بالسكوة. فبدأت أرى  
الشكل العام لرجل يشبهني ويعمل  
ضابط شرطة. وتأنج. فعدت إلى  
طواني. واضقت بعض الروتوش لهذا  
الخيال: غليون، وقبعة مستديرة.  
ومعطف خفيف ذو ياقة من القطيفة.  
كان يخيم، على الطواف، برد  
شديد. فصورته جالسا في مكتبه الذي  
يقع أمام محل الجوارير... وفي ظهيرة  
اليوم التالي كتبت الفصل الأول.  
وبعد خمسة أيام انتهت الرواية. ثم  
كتبت روايتين أخريين. وذهبت للقاء  
الناشر الذي قال بعد أن قرأها:  
"اسمع يا سيح الصغير. ليست هذه  
قصص بوليسية حقيقية. فمذد الصفحة  
الثلاثين عرفنا المذنب. فضلا أن  
هناك قصة حب. كما أن الرواية  
انتهت نهاية سيئة. باختصار.  
ستلجأ إلى كارثة"

"حسنا. أعد لي نسختي.  
"لا، أكتب روايات أخرى.

وبدأ في هذه، كتبت ثمان عشر  
رواية. وسرعان ما جاءه النجاح.  
فترجمت إلى أكثر من اثنتي عشرة  
لغة. وعولت أول نجاح سينمائي مما  
أتاح لي أن أسافر إلى أركان البسطة  
الأربعة. فعبرت غابات الاستواء  
والأمازون عبر البحر الأحمر والهند  
والمحيط الهادئ. ودرست ارتكبي في  
أزياء البلاد التي أزورها. وعملت في  
كل مكان: في الأماكن التي أضع فيها  
آتي الكتابة. ففي الغابات الاستوائية  
كنت أجد نفسي غارقا، حتى رأسي،  
في خلاصة رقيقة لآتي جلدي شر  
البومض. إلى أن أشتمل غليون  
يوماً، فخرجت ملتهب الوجه. كنت  
أعود إلى باريس بانتظام لأقضي  
أسياتي الناعمة في غاية فوكيه. فأظف  
ساعات إلى جوار زوجتي. وأحياناً،  
في حوالي الحادية عشر مساءً،  
أصحبها في تاكسي وتذهب إلى  
بورجيه. وتظل الطائرة إلى أي مكان  
لا نعرفه.



وأعلنت رسمياً عن مولد اسم ميجره.  
كنت في الخامسة والعشرين عندما  
تولدت هذا الشرطي. كنت أعيش،  
في تلك الآونة، فوق سفينة بنيتها في  
فيكاسب على طراز سفن الصيد في  
بحر المانش. كانت بطول عشرة  
امتار. وتسمى "أوستروجو".  
وعندما في كنيسة نوردام. ثم رحلت  
إلى ميناء هولندي صغير يدعى  
دلفريل. وهناك لاحظت في أحد  
الممرات المالية أن مطبخ السفينة في  
حاجة إلى جلفته. فوضعتها في  
حوض جبال. واحتفظت بمعادة كتابة  
فصلين أو ثلاثة فصول يومياً. ولم يكن  
سهلاً أن أكتب وسط ضجة العمال.  
وقد عثرت على طواف قديم،  
محطم. وعلني بالفقران. وترتفع  
الميله بملخله بارتفاع ٥٠ سم.  
فوضعت به ثلاث خزان. واحدة  
لأثني الكتابة والأخرى لي. والثالثة  
لزوجاتة نيلدي. ولفوق هذا الطواف  
ولد أول ميجره في رواية "بيتر ليتون"  
التي لا اعتبرها من أحسن أعمال.  
لكنها أثرت على حياتي كأنها راكم

وتعتبر هذه التحقيقات بمثابة شهادة  
أدبية على عصر بأكمله.  
في الفترة بين عامي ١٩٢٤ و ١٩٣٢  
نشر رواياته تحت أكثر من عشرين  
اسماً مستمراً. ثم اختار، بعد ذلك  
أن يكتب باسمه الحقيقي. ولذلك فإن  
عدد الروايات والأعمال المنشورة التي  
ألفها سيمون أكثر من الأرقام المنشورة  
بكتير.

وفيما يلي نقدم الحديث الذي نشرته  
مجلة ماري فرانس مع الكاتب في عام  
١٩٧٩:

● جورج سيمون. لقد رفضت  
جائزة نوبل ثلاث مرات. وأنت  
لا تحب، قط، حفلات التكريم.  
هل تستثنى ذلك هذا العام بمناسبة  
مرور خمسين عاماً على خلق المفتش  
ميجره؟

— لا. لن أغير عاداتي. ولكني  
أكتشف أن في أول كتبي التي ألفتها  
خلال العشرينات، أن هناك مفتش  
شرطة يدعى ميجره. وقد نسبت هذا  
الاسم تماماً عدة سنوات إلى أن  
رجعت له في سبتمبر عام ١٩٧٩.

● ماذا كنت تبحث وانت تهوّل من قارة إلى أخرى ؟  
— لم أكن أبحث عن الغربة ، ولا عن المغامرة . ففى الواقع ، كنت اعتقد اننى افترض عن انسان . مجرد انسان . الانسان نفسه . فنادراً ما قضيت عاماً بأكمله فى مكان واحد . لكننى اقم فى هذه الاماكن كائنات ساعش أبداً الدهر .. ومن هذا كنت اقضى اوقايتى بين مزارع وقصور . وأنا لم اسافر اذن بنفس معنى السفر . ولكننى انتقلت . كنت مشلوهاً دوماً بشوامة الرحيل . ففى عام ١٩٢٨ اشتريت مركباً طوله ستة امتار اسمه « جانين » ودرت به حول فرنسا عبر القنوات والأنهار الواسعة . وكان هذا ممثماً . لأننى أعرف دائماً أن الوجه الحقيقى للمدينة أو القرية ليس هو طريق الأسفلت . لكن عن طريق المياه كنت اصحب زوجتى الاولى تبجى فوق هذا المركب ، والتي الكاتبة وكلى أولاف ، وعاشت معنا طباحتنا التي كانت لها قيمتها وادواتها .

● عشت سبعين عاماً فى حياة نشطة وسحة . وترى إن كل ساعة تمر دون نشاط تبدو لك ضائعة . أما اليوم فانك تعيش نشاطك الداخلى بشكل مكثف ..

— يبدو هذا أكثر اهمية وثراء . فانا اعتبر أن شيخوختى هي الفترة الأكثر سعادة . ورفاه فى حياتى . ولهذا أحس بالسعادة . وأنا اشعر بالتحسن منذ أن توقفت عن كتابة الروايات . وقد مكنتى هذا أن أضف شخصياتى إلى احداثى . ولا اتخيل لى اى حد أضف نفسي فى جلودهم . فأعيش مأسيتهم وأحيا مشاكليهم . وقد قررت أن يوقف كل هذا فى شهر سبتمبر عام ١٩٧٢ . حيث رأيت يومه فى مكتبى . مطروفاً عليه كلمة « أوسكار » فكتبت رواية بنفس الاسم . ثم قررت أن أتوقف عن الكتابة . وفى اليوم التالى بيع منزلى فى ابلنج . وبعث سياديتى روزلر رايس وادوت صفحة من حياتى . وقررت ألا أبذل مرة أخرى .

● وزعت لا تشترى مسجلاً كى أملكى

ما يخطر على بالى : انفعالاتى وذكرايتى وما يتعلق بكياتى . نشرت اثنا عشر جزءاً . وقد أملت ، أخيراً ، الجزء العشرين منها تحت اسم « المرأة الفاتحة » .. وهو عمل أكثر نسوية . فلو عدت بلحنى إلى الوراء فسوف أقول إن هذه الاملاءات أكثر متاضلة لدى من كل رواياتى . وربما أكثر عمقا .

● أنت أخذ شخصك النقى ؟  
— أجل . لقد انتهيت بأن وجدت نفسى . بعد أن خلقت جلود الآخرين . خلال ٥٠ رواية خلقت فيها أكثر من ثلاث آلاف شخصية . لقد حاولت أن اكشف الإنسان من خلال الآخرين . لكننى لم أصل اليه كاملاً . واليوم فأننى أبحث الإنسان من خلالى ..

● مع الاربعمئة والخمسين رواية المنشورة . وأكثر من مائة ألف أقصوصة . أنت أكثر إنتاجاً من بلزك ومن ليكتور هيجو !  
— فى زمن رواياتى الشعبية ، كنت أكتب ثمانين صفحة يومياً . كنت أبداً من الساعة السادسة صباحاً ولا أتوقف إلا فى السادسة مساء . واقضى وقت الغذاء تحت الشمس لمدة نصف ساعة . لقد دلفعت ثمن هذا غالباً . كنت أكتب رواية من عشرة آلاف سطر فى ثلاثة أيام . وكنت أولف خمس روايات فى الشهر الواحد . لقد تجاوزت هذه المرحلة . واستطعت أن أبني سفيتى الاولى وأنا فى الرابعة والعشرين . وقد اقترح ، على ، أحد رؤساء التحرير مبلغاً طيباً كى أكتب رواية خلال ثلاثة أيام وليلاً . فاعلقت على نفس قصصاً زجاجياً . فى شرقه تطل على المولان روج . وفعلت هذا دون اى صعوبة .

● يقال أن مويجك فى الكتابة جاءت من سيرك أثناء النوم .  
— لا أدري . فانا أسير أثناء نومي ، منذ أن بلغت العاشرة ، ليلاً . كانوا يجعلونى أمشى فى الشارع على مسافة مائتين أو ثلاثمئة متراً من المنزل . وكنت أعانى من هذه المشكلة بمعدل مرتين أو ثلاث مرات اسبوعياً .

وقد نصح الطبيب أن أضف حليداً على نوافذ غرفى . لكننى لم أكف عن المسير أثناء النوم لسنوات عديدة . ففى من الاربعين حدث هذا لى أكثر من مرة شهرياً . واليوم فالأمر لا يحدث الا نادراً . الآن فانا تريزا ، زوجتى ، هي التي تسير أثناء النوم . ● ما هي الفترة التي تمننى أن تعود فى حياتك ؟  
— لا توجد . فحياتى كلها فى داخلى . وليست لى الرغبة أن أعيشها من جديد مهما كانت من ناحية أخرى فلم أسلم قط . فقد تزوجت مرتين . وفى كل مرة عانيت الكثير . ويجب أن انظر النصف الآخر من حياتى كى أقابل تريزا . اليوم أنا سعيد . يسألونى ، أحياناً ، لماذا تبدو جلدان منزلى عارية . وأن منزلى ليس فيه الكثير من الاثاث الضخم . وكل الأشياء الثمينة ، موجودة اليوم فى « الصندرة » بمنى كبير لم أعد فى حاجة اليها لأنها لا تهمنى بالمره . ليس أمامى سوى أن أغلق عينى كى أرهما .. هنا . . لأنها رواية تجد فيها كل ما يتعلق بسيمون . مسودات . قصاصات الصحف . والترجمات . . ألغ . حولتها جميعاً إلى جامعة لياج . اليوم ، أنا مفتون بمنزلى الصغير الذى يناسبى . أعمل من ذى قبل . من السادسة والنصف صباحاً لأننى اعتدت على الاستيقاظ فى ساعة مبكرة . فانا استيقظ فى الخامسة . كنت أذهب لحضور القداس فى كنيسة مستشفى لياج . ثم قبل أن أذهب إلى المدرسة . كنت أذهب للاستحمام فى النهر .

● أخترت أن تعيش عيشه متواضعة منذ سنوات . هل هذا بسبب شورك الداخلى ؟  
— أجل لأننى اشعر دائماً بالتواضع . لقد ولدت فى عالم متواضع . وكانت كل سفرياتى حول العالم ، وكل اتصالاتى مع مختلف الطبقات الاجتماعية اتتمل شيئا واحداً هو « التواضع » . فانا اشعر أننى شقيق للناس الذين لا يتمتعون بأهمية ♦



# الموت يدهم حلم البرتقال

د. جيلي عبد الرحمن

○ أقمشة كالزُبد في موائد الطعام —

لفظ الجنود في رصيف الباعة

عمى صباحاً شق ظهرنا الترام

والقمل ، والأسماك والمجاعة

○ عجلاتك المحدودة لحن الجنائز -

في قداس العربية .

○ من أين أقبل الموت ؟

لا همس ، ولا صوت

البرتقال حالم في البيت

وكسرة وجرة من زيت

○ أستميحك الأعدار

والجواد ملقى على جسمائك المسكين

سراق الرجيل في الميلاد .

○ دعني أضمد الرؤى الأخيره

وأزحم الشواطئ المهجورة

○ هل قشر برتقالة ؟

حشرجة الزباله

يا أيها الأصيل حامل الشداد

○ تعدها خطى الجواد

أم أنه يحب في بله

لشد ما بينكما من الشبه

يا أيها الأصيل ، حامل الشداد !

○ أسلس له القيادة

البساتين غادرتك في الظهيرة

بينكما برازخ الحصون والدجون والوهاد

○ أوحشت صبح البرتقال حين مال بالضفيره

قال خذني لا تخف

والقنى في الحب

قلت شكراً للهوى والحب

سناك لا تراه الأعين الفقيرة

وابتلعت ريقك المسموم بالقتاد .

○ « حى على الفلاح » في قبوك القصي

لو نستنى أذنت بعد ساعة

نشد في سروجنا

ونرتقى في الحى



# حوار مع الشاعر الفلسطيني

إبراهيم نصر الله

أجرى الحوار: زياد أبولين

\* الساحات الثقافية العربية تواصل عزلتها .. \*

\* القصيدة التي نتحدث عن الفرح تعرضك على الرقص .. \*

\* من تناولوا قصائد .. وصفوها بأنها قصائد الفناء الملحمي .. \*

لقلنا مع الشاعر إبراهيم نصر الله أحد الشعراء الفلسطينيين المين عاتوا وعاشوا القضية الفلسطينية بكل أبعادها . شاعر كتب الرواية والسيناريو الأدبي وقد أثبت حضوره المتواصل على الساحة العربية .

له دواوين : « الخيول على مشارف المدينة » و « المطر في الداخل » و « تيمان يسترد لونه » و « الحوار الأخير قبل مقتل المصفور بدقائق » و « الفنى .. النهر والجنجال » و « حواصف القلب » وله رواية « برارى الحصى » وقد ترجمت إلى الإنجليزية ضمن مشروع ترجمة الأدب العربي « بروتا » . وأيضا ترجم ديوانه « الحوار الأخير قبل مقتل المصفور بدقائق » إلى الألمانية وقد صدر له في مطلع العام الحالي ١٩٨٩ ، وله سيناريو أدبي « الأمواج البرية » وكذلك رواية تحت الطبع بعنوان « غو » ، وقد نال الجائزة النقدية لرابطة لكتاب لأرجنتين ثلاث مرات عن ثلاث من مجموعات الشعرية .



هذه القصائد بشكل عام كانت تنطلق من الفرد، أو مجموعة أفراد في حالة صراع مثل قصيدة «الفتى النهر والجزائر» فهناك شخصية الفتى وشخصية الجزائر وشخصية النهر وسواها، وفي «الحوار الأخير قبل مقتل المصور» بالمثل هناك شخصية مكونة من أربع شخصيات، أو مكتفة لها، بالإضافة إلى شخصية الأم وغزة... الخ.. هنا هو المحور، ولكن المسألة تشبه في اعتقادي عرس الشهيد مثلاً، حيث إن الحديث عن العرس نفسه هو حديث عن احتفالية وحديث من شمس الشهادة، وسدثت عن إنسانية الشهيد. كل هذه تلتقي في القصيدة، بمعنى: أن الفصل بين هذه الجوانب، هو في النهاية إخلال بأكمل احتفالية.

في القصائد القصيرة يتغير الأمر إلى حد كبير... حيث يبدو الجرح الانساني - فرحاً وحزناً... الخ - الجانب الأهم في حوار الروح مع ذاتها ومع كل ما يدور حولها.

انتم الشعراء الفلسطينيين  
الشباب، هاشتم مراحل مختلفة من سبيلكم من شعرنا الكبار، ولكننا نعتقد ان بعضكم كان وما زال أسير تلك اللغة الشعرية التي أنتجها شعراء فلسطين سابلون عليكم، كيف تم الانفصال وإحداث القطيعة عنك عن الشعراء الفلسطينيين الآخرين، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى ما هي الغضبا الفنية أو المضموية التي ترى أنك تختلف فيها عن الآخرين بحيث تخرج من سحر اللغة الأسرة التي أنتجها محمود درويش مثلاً، وتأثر بها وما زال يتأثر بها - على نحو سلبى - كثير من الشعراء ؟

قلت في ردى على سؤال سابق اننى حين قرأت نتاج من سبيلى من الشعراء قرأته دارساً تلمذاً مثلما قرأته متلوفاً، وقد كان صوت الشعراء الفلسطينيين - وبالأذات سمعهم القاسم، واضحاً ربما في ديوانى الأول - جسدياً كان الغريال، والذي بت اعتبره اليوم مثل المدد التجريبي

للصحيفة أو المجلة قبل خروجها على الناس. أى العدد «الصفر».

وشخصياً لا استطيع ان اتحدث كثيراً عن الفرق بينى وبين سواى، ولكن ثمة اتفاقاً بين من تناولوا قصائلى وخاصة الطويلة ووصفوها بأنها قصائد الغناء الملحمى، وبعضهم ذهب إلى أكثر من ذلك.

ولكننى باستمرار أسعى لتطوير علاقتى بقصيدتى، وأسعى للتنوع داخل تجريتي، دون ان أفقد لفتى، فبعد الفتى النهر والجزائر « مثل الذى وصلت بعض قصائده إلى ألف بيت، صدرلى «عواصف القلب» وهو عبارة عن قصائد قصيرة جداً لا تتجاوز الخمسة أبيات.

وما أريد قوله في مجال قصيدة الشباب - اللذين يطلق عليهم اسم الشباب وما زال الوصف ملصقاً بهم منذ أكثر من خمس عشرة سنة - وبعضهم قلم الكثير الكثير.. ولكن الساحات الثقافية العربية تواصل عزلتها ولا يصل إلا قلة من الشعراء إليها. لماذا لا نتعرف مثلاً ان بعض هؤلاء «الشباب» ولا أقول كلهم قد منحروا القصيدة العربية مدنى جديداً وطعماً جديداً لا يجده مثلاً في تجربة الرواد.. خاصة وإن معظم وادنا قد توفقوا عن الكتابة بصورة أو بأخرى. ولماذا لا نسأل أنفسنا بصنق قد بقى من شعراء المقاومة، ومن صمت، وكيف يمكن أن نواصل الحديث عن الشعر الفلسطيني بصنق ونحن نجهل إلى حد كبير إنجازات مهمة يحققها شعراء فلسطينيون منذ أواسط السبعينات، وكيف نكون امتاء في حبنا للشعر الفلسطيني ورموزه ونحن نطلق الأحكام دون دراسة ودون ان نفكر امتداد هذا الشعر في «الشباب» خاصة وإن امتداده يتمثل على أفضل صورة الآن في الساحة الأردنية في الأصوات الموجودة فيها، هذه الأصوات التي تشبه النبات السرى، لا تعتمد إلا على نفسها في ظل غياب المؤسسات التي تتبناها، وفي ظل غياب النقد، بل وفي ظل الحصار

الشرس المضروب على كثير منها سواء المتمثل في سفرها من السفر والمشاركة في المهرجانات العربية أو الغاء أمسياتها الداخلية. أو عدم وجود ناشرين يتبنون أعمالها.

● تمارس التعريض من خلال قصائلك، كيف استطعت التوفيق بين المعادل الاجتماعي السياسي التعريضى والمعادل الفنى فى القصيدة ؟

■ اعتقد ان كل قصيدة جيدة في الدنيا هي قصيدة تعريضية، قد يبدو هذا الكلام غريباً، ولكننى أرى ان القصيدة التي تحاول دفعك إلى اتخاذ موقف من الحياة أو من أى جزء منها هي تعريضية والقصيدة التي تدلفك إلى التأمل، وتحركك للخروج من حالة الترهل والغياب، والقصيدة التي تتحدث لك عن السماء الزرقاء أو الحقائق، تحركك بطريقة مالكي تحب بعد الأشياء المتأثرة حولك، أو القصيدة التي تتحدث عن الفرح تحركك لتقوم وترقص بمعنى أن القصيدة تنبهك من غفوة النهار التي تراكم على الروح عادات يومية ببغائية.. وصداً.

من هذا المفهوم.. يسعدنى ان تكون قصيدتى تعريضية.. أما كيف يمكن التوفيق بين ذلك وبين الفنى، فذلك يشبه في اعتقادى الفرق بين التمثال مهما كان جميلاً وبين الإنسان الحقيقي الذى صنع التمثال على هيئة، لابد من الحياة ودماء الحياة لعروق القصيدة.. ولذا... بت في الفترة الأخيرة متحفظاً حول بعض المصطلحات التي تعودنا اطلاقها، ومنها التعريض وارتباطه الدائم بالأذهان بالمسألة السياسية فقط..

● الشفافية. إذا صح إطلاقنا لهذا التعبير.. تبرز في شعرك وصورك الشعرية بجلاء لكيف اكتسبتها، وهل هي وليدة اللحظة أم الهروب من الواقع ؟

■ أرى أحياناً ان الشعر كالنهر. هذا بعد صدور سبعة دواوين شعرية لى، وهذا النهر يمر أحياناً في مناطق

منبسطة المناطق التي اتحدث عنها هي روح الشاعر .. داخله .. وفي هذه المناطق المنبسطة يرق ويهدأ ويصفو بحيث تستطيع ان ترى اشباح القام والاسماك والأوان المحصى ، وأحياناً يسير هذا النهر في انعطافات مرهقة مجنزوة ، وأحياناً ينحدر في شلالات جارية .. ولكنه .. هذا النهر يجب ان يسب في النهاية في بحر الحياة ..

قبل قليل كنت تسألني عن التحريض في قصيدتي ، ولأن عن الشغافية .. انني ببساطة أسعى لكتابة القصيدة — القصيدة وهذا كل شيء ..

● شكل القصيدة هناك .. يميل الآن إلى ان تكون قصيرة ومكثفة .. هل يعود ذلك إلى العامل النفسي أم الواقعي أم إلى رغبة فنية ؟

■ قلت ان همى ان اكتب القصيدة — القصيدة ، ولا يهمني فعلاً ان كانت قصيرة او طويلة .. المهم ان تكون حية وفكرية على الحياة .. مؤخراً نشرت ديواني «عواصف القلب» وفيه 108 قصيدة قصيرة .. والبعض قال لي ذلك جيد .. لأن هذا العصر هو عصر السرعة ، والحقيقة انني أجد مثل هذا الكلام رومانسياً وسطحياً ، فكيف يصبح عام ٨٩ عصر السرعة ، وقبل عامين نشرت ديوان «الفتى النهر والجبال» وفيه قصائد تصل إلى ألف بيت من الشعر ، هل تغير الزمن في عامين ١٩ كل ما في الأمر انني اكتب قصيدتي كما يجب أن تكون ، ان كانت الحالة شامعة فأنني لن أحاصرها ، وان كانت صغيرة فأنني لن أحاول «مطها» .. اما ان تقول مثلاً انه زمن السرعة ، فهذه مهزلة ، فهناك في الفترة التي كتب فيها هوميرس «الايالة» كانت قصائد قصيرة ، وفي القرون الوسطى كانت قصيدة البيتين والثلاثة آيات سائدة .. وخاصة في الشرق ..

المهم ان يتنوع الكاتب داخل تجربته ، وقد قلت في مقطوعة شعرية :

كل ما حاولي من كائنات يقول لي .. ما يقوله النهر

يختلف ..  
ونك أنت

● في «براري الحصى» لم تستطع الانقلاط من إسماعيل الشمرى ، و لقد سمعتنا عن مشروع روائي جديد سيصدر قريباً ، فلماذا أنت مصر على الكتابة الروائية رغم استمرار مطاردة الشاعر إبراهيم للروائي المتشكك في داخله .

■ اولاً .. اتألمت مصرأ على أي شكل ابتدأ .. وحتى القصيدة لن أكون مصراً على كتابتها ، ان لم تكن هي التي تلح علي ، ان العمل الفني هو الذي يصير ويلج ويغض مضاجعك .. ولا يهدأ إلا إذا أخذ شكله الخاص به ..

في «براري الحصى» لم افرض الشعر على الرواية .. لأن الرواية كانت تتطلب ذلك .. الأجواء .. الأحداث ، حركة في الشخصيات ، واعتقد ان الشعر في الروايات أو اللغة الشعرية .. شيء جميل .. لا شيء إلا لأن الشعر يصعد باللغة إلى أفق أكثر تعميرة وشغافية وعمقا ، وهذا استلزام ما هو الموقف في «براري الحصى» لو انها كتبت بلغة الصحافة ، ويعد ست سنوات على كتابتها استلزام هل كان يمكن ان تكتب بلغة غير هذه .. فاكشف ان الجواب : لا .

في روايتي الجديدة ثمة أجواء مختلفة مضامين مختلفة ، وأحداث مختلفة .. فان القارئ لن يجد فيها لغة براري الحصى .. بل سيجد لغتها الخاصة بـ .. فالعمل الفني يفرض شكله ولغته .

لما عن الرواية وكتابتها من قبل شاعر فهذا شيء مألوف عربياً وعالمياً وعلى نطاق واسع ، ولا يحق حقيقة ان أكون خلعاً ذلك الاغلاص للمسطح الفقير لنوع من الابداع دون سواء المههم هو السعي لكتابة هذا النوع أو ذاك على أفضل صورة ممكنة ضمن قدرات الكاتب .

● كتابك الجديد «الأمواج البرية» — سيناريو الانتفاضة المقدمات — منذ

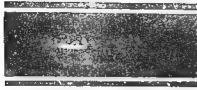
نشره في مطلع العام الماضي على حطفت في صمان ، ثم نشره في القاهرة ، والقدس وبيروت ،ثير الكثير وسيتبلل بحفافة ، ما هي قصة هذا الكتاب فعلاً ، وكيف استطاع ان يكون فناً إلى هذا الحد وجمالاً على نطاق واسع ؟

■ الأمواج البرية كتبت بعد زيارة قمت بها إلى فلسطين لأقاربي هناك ، وكان ذلك في عام ٨٧ وبالتحديد قبل اندلاع نار الانتفاضة بأربعة أشهر ، ذهبت ورأيت ، ولكن لم تكن في نيتي الكتابة ، إلا ان الابداع الجماهيري في الداخل على المستوى التفضلي كان واضحاً لكل ذي عينين ، وسحين عدت ، كلفت في مجلة «المصاد» بكتابة انطباعاتي عن الزيارة ، وفعلاً بدأت ، ولكنني بعد صفحات من الكتابة اكتشفت انني لا اكتب صحافة بل أدباً ، ف توقفت ، وبدأت من جديد في ان تصفت لي الصورة الفنية للعمل ، وقبل شهر من الانتفاضة كان الكتاب جاهزاً تماماً ، وكان آخر مشهد فيه هو مشهد الانتفاضة فعلاً ، وإذا قال كثيرون ان الكتاب تنبأ الانتفاضة ، فاني اقول ان كل شيء في الداخل كان يشير إلى غدير بظفة كاملة ، ولا يلزمه اية نبوءة أبداً ، كان يلزمه الكاتب الذي يرى .

على المستوى الفني الكتاب استناد من المسرح والشعر والأغنية ولكنه استناد أكثر من السينما والسيناريو وخاصة السينما الحديثة والمسرح الحديث . ويمكن ان أطلق عليه اسم «سيناريو أدبي» .

والحقيقة ان القارئ لهذا الكتاب يجب ان يتخطى دوره ، وان يشارك في اخراج العمل ، فهو ليس قارئاً وحسب ، ولقد اكتشفت ان هذه التجربة ، التي تنقل القارئ إلى الصورة وتركيبها بحيث تكون كما لو اننا امام شاشة سينما أو تلفزيون احسنت نوعاً من الاقتراب أكثر من الكتابة وافكر جيداً بتعزيز هذا النوع حتى لا يكون مجرد تجربة واحدة فقط وإنهت

١٠٠  
١٠١  
١٠٢  
١٠٣  
١٠٤  
١٠٥  
١٠٦  
١٠٧  
١٠٨  
١٠٩  
١١٠  
١١١  
١١٢  
١١٣  
١١٤  
١١٥  
١١٦  
١١٧  
١١٨  
١١٩  
١٢٠  
١٢١  
١٢٢  
١٢٣  
١٢٤  
١٢٥  
١٢٦  
١٢٧  
١٢٨  
١٢٩  
١٣٠  
١٣١  
١٣٢  
١٣٣  
١٣٤  
١٣٥  
١٣٦  
١٣٧  
١٣٨  
١٣٩  
١٤٠  
١٤١  
١٤٢  
١٤٣  
١٤٤  
١٤٥  
١٤٦  
١٤٧  
١٤٨  
١٤٩  
١٥٠  
١٥١  
١٥٢  
١٥٣  
١٥٤  
١٥٥  
١٥٦  
١٥٧  
١٥٨  
١٥٩  
١٦٠  
١٦١  
١٦٢  
١٦٣  
١٦٤  
١٦٥  
١٦٦  
١٦٧  
١٦٨  
١٦٩  
١٧٠  
١٧١  
١٧٢  
١٧٣  
١٧٤  
١٧٥  
١٧٦  
١٧٧  
١٧٨  
١٧٩  
١٨٠  
١٨١  
١٨٢  
١٨٣  
١٨٤  
١٨٥  
١٨٦  
١٨٧  
١٨٨  
١٨٩  
١٩٠  
١٩١  
١٩٢  
١٩٣  
١٩٤  
١٩٥  
١٩٦  
١٩٧  
١٩٨  
١٩٩  
٢٠٠  
٢٠١  
٢٠٢  
٢٠٣  
٢٠٤  
٢٠٥  
٢٠٦  
٢٠٧  
٢٠٨  
٢٠٩  
٢١٠  
٢١١  
٢١٢  
٢١٣  
٢١٤  
٢١٥  
٢١٦  
٢١٧  
٢١٨  
٢١٩  
٢٢٠  
٢٢١  
٢٢٢  
٢٢٣  
٢٢٤  
٢٢٥  
٢٢٦  
٢٢٧  
٢٢٨  
٢٢٩  
٢٣٠  
٢٣١  
٢٣٢  
٢٣٣  
٢٣٤  
٢٣٥  
٢٣٦  
٢٣٧  
٢٣٨  
٢٣٩  
٢٤٠  
٢٤١  
٢٤٢  
٢٤٣  
٢٤٤  
٢٤٥  
٢٤٦  
٢٤٧  
٢٤٨  
٢٤٩  
٢٥٠  
٢٥١  
٢٥٢  
٢٥٣  
٢٥٤  
٢٥٥  
٢٥٦  
٢٥٧  
٢٥٨  
٢٥٩  
٢٦٠  
٢٦١  
٢٦٢  
٢٦٣  
٢٦٤  
٢٦٥  
٢٦٦  
٢٦٧  
٢٦٨  
٢٦٩  
٢٧٠  
٢٧١  
٢٧٢  
٢٧٣  
٢٧٤  
٢٧٥  
٢٧٦  
٢٧٧  
٢٧٨  
٢٧٩  
٢٨٠  
٢٨١  
٢٨٢  
٢٨٣  
٢٨٤  
٢٨٥  
٢٨٦  
٢٨٧  
٢٨٨  
٢٨٩  
٢٩٠  
٢٩١  
٢٩٢  
٢٩٣  
٢٩٤  
٢٩٥  
٢٩٦  
٢٩٧  
٢٩٨  
٢٩٩  
٣٠٠  
٣٠١  
٣٠٢  
٣٠٣  
٣٠٤  
٣٠٥  
٣٠٦  
٣٠٧  
٣٠٨  
٣٠٩  
٣١٠  
٣١١  
٣١٢  
٣١٣  
٣١٤  
٣١٥  
٣١٦  
٣١٧  
٣١٨  
٣١٩  
٣٢٠  
٣٢١  
٣٢٢  
٣٢٣  
٣٢٤  
٣٢٥  
٣٢٦  
٣٢٧  
٣٢٨  
٣٢٩  
٣٣٠  
٣٣١  
٣٣٢  
٣٣٣  
٣٣٤  
٣٣٥  
٣٣٦  
٣٣٧  
٣٣٨  
٣٣٩  
٣٤٠  
٣٤١  
٣٤٢  
٣٤٣  
٣٤٤  
٣٤٥  
٣٤٦  
٣٤٧  
٣٤٨  
٣٤٩  
٣٥٠  
٣٥١  
٣٥٢  
٣٥٣  
٣٥٤  
٣٥٥  
٣٥٦  
٣٥٧  
٣٥٨  
٣٥٩  
٣٦٠  
٣٦١  
٣٦٢  
٣٦٣  
٣٦٤  
٣٦٥  
٣٦٦  
٣٦٧  
٣٦٨  
٣٦٩  
٣٧٠  
٣٧١  
٣٧٢  
٣٧٣  
٣٧٤  
٣٧٥  
٣٧٦  
٣٧٧  
٣٧٨  
٣٧٩  
٣٨٠  
٣٨١  
٣٨٢  
٣٨٣  
٣٨٤  
٣٨٥  
٣٨٦  
٣٨٧  
٣٨٨  
٣٨٩  
٣٩٠  
٣٩١  
٣٩٢  
٣٩٣  
٣٩٤  
٣٩٥  
٣٩٦  
٣٩٧  
٣٩٨  
٣٩٩  
٤٠٠  
٤٠١  
٤٠٢  
٤٠٣  
٤٠٤  
٤٠٥  
٤٠٦  
٤٠٧  
٤٠٨  
٤٠٩  
٤١٠  
٤١١  
٤١٢  
٤١٣  
٤١٤  
٤١٥  
٤١٦  
٤١٧  
٤١٨  
٤١٩  
٤٢٠  
٤٢١  
٤٢٢  
٤٢٣  
٤٢٤  
٤٢٥  
٤٢٦  
٤٢٧  
٤٢٨  
٤٢٩  
٤٣٠  
٤٣١  
٤٣٢  
٤٣٣  
٤٣٤  
٤٣٥  
٤٣٦  
٤٣٧  
٤٣٨  
٤٣٩  
٤٤٠  
٤٤١  
٤٤٢  
٤٤٣  
٤٤٤  
٤٤٥  
٤٤٦  
٤٤٧  
٤٤٨  
٤٤٩  
٤٥٠  
٤٥١  
٤٥٢  
٤٥٣  
٤٥٤  
٤٥٥  
٤٥٦  
٤٥٧  
٤٥٨  
٤٥٩  
٤٦٠  
٤٦١  
٤٦٢  
٤٦٣  
٤٦٤  
٤٦٥  
٤٦٦  
٤٦٧  
٤٦٨  
٤٦٩  
٤٧٠  
٤٧١  
٤٧٢  
٤٧٣  
٤٧٤  
٤٧٥  
٤٧٦  
٤٧٧  
٤٧٨  
٤٧٩  
٤٨٠  
٤٨١  
٤٨٢  
٤٨٣  
٤٨٤  
٤٨٥  
٤٨٦  
٤٨٧  
٤٨٨  
٤٨٩  
٤٩٠  
٤٩١  
٤٩٢  
٤٩٣  
٤٩٤  
٤٩٥  
٤٩٦  
٤٩٧  
٤٩٨  
٤٩٩  
٥٠٠  
٥٠١  
٥٠٢  
٥٠٣  
٥٠٤  
٥٠٥  
٥٠٦  
٥٠٧  
٥٠٨  
٥٠٩  
٥١٠  
٥١١  
٥١٢  
٥١٣  
٥١٤  
٥١٥  
٥١٦  
٥١٧  
٥١٨  
٥١٩  
٥٢٠  
٥٢١  
٥٢٢  
٥٢٣  
٥٢٤  
٥٢٥  
٥٢٦  
٥٢٧  
٥٢٨  
٥٢٩  
٥٣٠  
٥٣١  
٥٣٢  
٥٣٣  
٥٣٤  
٥٣٥  
٥٣٦  
٥٣٧  
٥٣٨  
٥٣٩  
٥٤٠  
٥٤١  
٥٤٢  
٥٤٣  
٥٤٤  
٥٤٥  
٥٤٦  
٥٤٧  
٥٤٨  
٥٤٩  
٥٥٠  
٥٥١  
٥٥٢  
٥٥٣  
٥٥٤  
٥٥٥  
٥٥٦  
٥٥٧  
٥٥٨  
٥٥٩  
٥٦٠  
٥٦١  
٥٦٢  
٥٦٣  
٥٦٤  
٥٦٥  
٥٦٦  
٥٦٧  
٥٦٨  
٥٦٩  
٥٧٠  
٥٧١  
٥٧٢  
٥٧٣  
٥٧٤  
٥٧٥  
٥٧٦  
٥٧٧  
٥٧٨  
٥٧٩  
٥٨٠  
٥٨١  
٥٨٢  
٥٨٣  
٥٨٤  
٥٨٥  
٥٨٦  
٥٨٧  
٥٨٨  
٥٨٩  
٥٩٠  
٥٩١  
٥٩٢  
٥٩٣  
٥٩٤  
٥٩٥  
٥٩٦  
٥٩٧  
٥٩٨  
٥٩٩  
٦٠٠  
٦٠١  
٦٠٢  
٦٠٣  
٦٠٤  
٦٠٥  
٦٠٦  
٦٠٧  
٦٠٨  
٦٠٩  
٦١٠  
٦١١  
٦١٢  
٦١٣  
٦١٤  
٦١٥  
٦١٦  
٦١٧  
٦١٨  
٦١٩  
٦٢٠  
٦٢١  
٦٢٢  
٦٢٣  
٦٢٤  
٦٢٥  
٦٢٦  
٦٢٧  
٦٢٨  
٦٢٩  
٦٣٠  
٦٣١  
٦٣٢  
٦٣٣  
٦٣٤  
٦٣٥  
٦٣٦  
٦٣٧  
٦٣٨  
٦٣٩  
٦٤٠  
٦٤١  
٦٤٢  
٦٤٣  
٦٤٤  
٦٤٥  
٦٤٦  
٦٤٧  
٦٤٨  
٦٤٩  
٦٥٠  
٦٥١  
٦٥٢  
٦٥٣  
٦٥٤  
٦٥٥  
٦٥٦  
٦٥٧  
٦٥٨  
٦٥٩  
٦٦٠  
٦٦١  
٦٦٢  
٦٦٣  
٦٦٤  
٦٦٥  
٦٦٦  
٦٦٧  
٦٦٨  
٦٦٩  
٦٧٠  
٦٧١  
٦٧٢  
٦٧٣  
٦٧٤  
٦٧٥  
٦٧٦  
٦٧٧  
٦٧٨  
٦٧٩  
٦٨٠  
٦٨١  
٦٨٢  
٦٨٣  
٦٨٤  
٦٨٥  
٦٨٦  
٦٨٧  
٦٨٨  
٦٨٩  
٦٩٠  
٦٩١  
٦٩٢  
٦٩٣  
٦٩٤  
٦٩٥  
٦٩٦  
٦٩٧  
٦٩٨  
٦٩٩  
٧٠٠  
٧٠١  
٧٠٢  
٧٠٣  
٧٠٤  
٧٠٥  
٧٠٦  
٧٠٧  
٧٠٨  
٧٠٩  
٧١٠  
٧١١  
٧١٢  
٧١٣  
٧١٤  
٧١٥  
٧١٦  
٧١٧  
٧١٨  
٧١٩  
٧٢٠  
٧٢١  
٧٢٢  
٧٢٣  
٧٢٤  
٧٢٥  
٧٢٦  
٧٢٧  
٧٢٨  
٧٢٩  
٧٣٠  
٧٣١  
٧٣٢  
٧٣٣  
٧٣٤  
٧٣٥  
٧٣٦  
٧٣٧  
٧٣٨  
٧٣٩  
٧٤٠  
٧٤١  
٧٤٢  
٧٤٣  
٧٤٤  
٧٤٥  
٧٤٦  
٧٤٧  
٧٤٨  
٧٤٩  
٧٥٠  
٧٥١  
٧٥٢  
٧٥٣  
٧٥٤  
٧٥٥  
٧٥٦  
٧٥٧  
٧٥٨  
٧٥٩  
٧٦٠  
٧٦١  
٧٦٢  
٧٦٣  
٧٦٤  
٧٦٥  
٧٦٦  
٧٦٧  
٧٦٨  
٧٦٩  
٧٧٠  
٧٧١  
٧٧٢  
٧٧٣  
٧٧٤  
٧٧٥  
٧٧٦  
٧٧٧  
٧٧٨  
٧٧٩  
٧٨٠  
٧٨١  
٧٨٢  
٧٨٣  
٧٨٤  
٧٨٥  
٧٨٦  
٧٨٧  
٧٨٨  
٧٨٩  
٧٩٠  
٧٩١  
٧٩٢  
٧٩٣  
٧٩٤  
٧٩٥  
٧٩٦  
٧٩٧  
٧٩٨  
٧٩٩  
٨٠٠  
٨٠١  
٨٠٢  
٨٠٣  
٨٠٤  
٨٠٥  
٨٠٦  
٨٠٧  
٨٠٨  
٨٠٩  
٨١٠  
٨١١  
٨١٢  
٨١٣  
٨١٤  
٨١٥  
٨١٦  
٨١٧  
٨١٨  
٨١٩  
٨٢٠  
٨٢١  
٨٢٢  
٨٢٣  
٨٢٤  
٨٢٥  
٨٢٦  
٨٢٧  
٨٢٨  
٨٢٩  
٨٣٠  
٨٣١  
٨٣٢  
٨٣٣  
٨٣٤  
٨٣٥  
٨٣٦  
٨٣٧  
٨٣٨  
٨٣٩  
٨٤٠  
٨٤١  
٨٤٢  
٨٤٣  
٨٤٤  
٨٤٥  
٨٤٦  
٨٤٧  
٨٤٨  
٨٤٩  
٨٥٠  
٨٥١  
٨٥٢  
٨٥٣  
٨٥٤  
٨٥٥  
٨٥٦  
٨٥٧  
٨٥٨  
٨٥٩  
٨٦٠  
٨٦١  
٨٦٢  
٨٦٣  
٨٦٤  
٨٦٥  
٨٦٦  
٨٦٧  
٨٦٨  
٨٦٩  
٨٧٠  
٨٧١  
٨٧٢  
٨٧٣  
٨٧٤  
٨٧٥  
٨٧٦  
٨٧٧  
٨٧٨  
٨٧٩  
٨٨٠  
٨٨١  
٨٨٢  
٨٨٣  
٨٨٤  
٨٨٥  
٨٨٦  
٨٨٧  
٨٨٨  
٨٨٩  
٨٩٠  
٨٩١  
٨٩٢  
٨٩٣  
٨٩٤  
٨٩٥  
٨٩٦  
٨٩٧  
٨٩٨  
٨٩٩  
٩٠٠  
٩٠١  
٩٠٢  
٩٠٣  
٩٠٤  
٩٠٥  
٩٠٦  
٩٠٧  
٩٠٨  
٩٠٩  
٩١٠  
٩١١  
٩١٢  
٩١٣  
٩١٤  
٩١٥  
٩١٦  
٩١٧  
٩١٨  
٩١٩  
٩٢٠  
٩٢١  
٩٢٢  
٩٢٣  
٩٢٤  
٩٢٥  
٩٢٦  
٩٢٧  
٩٢٨  
٩٢٩  
٩٣٠  
٩٣١  
٩٣٢  
٩٣٣  
٩٣٤  
٩٣٥  
٩٣٦  
٩٣٧  
٩٣٨  
٩٣٩  
٩٤٠  
٩٤١  
٩٤٢  
٩٤٣  
٩٤٤  
٩٤٥  
٩٤٦  
٩٤٧  
٩٤٨  
٩٤٩  
٩٥٠  
٩٥١  
٩٥٢  
٩٥٣  
٩٥٤  
٩٥٥  
٩٥٦  
٩٥٧  
٩٥٨  
٩٥٩  
٩٦٠  
٩٦١  
٩٦٢  
٩٦٣  
٩٦٤  
٩٦٥  
٩٦٦  
٩٦٧  
٩٦٨  
٩٦٩  
٩٧٠  
٩٧١  
٩٧٢  
٩٧٣  
٩٧٤  
٩٧٥  
٩٧٦  
٩٧٧  
٩٧٨  
٩٧٩  
٩٨٠  
٩٨١  
٩٨٢  
٩٨٣  
٩٨٤  
٩٨٥  
٩٨٦  
٩٨٧  
٩٨٨  
٩٨٩  
٩٩٠  
٩٩١  
٩٩٢  
٩٩٣  
٩٩٤  
٩٩٥  
٩٩٦  
٩٩٧  
٩٩٨  
٩٩٩  
١٠٠٠



## عباد الشمس

محمود الورداني

تركت مقعدي ، واتجهت إلى النافذة . كان الشارع خالياً إلا من كلاب قليلة ، ثم هذا الامتداد اللانهائي للحقول الممتدة . وانتهت إلى الطفل لما أحسست به يهتز في فراشه الصغير . وقلت إن عليّ أن أتجمل بالصبر لأن أمه لا بد أن تأتي في نهاية الأمر . تضيء لنا النور وتنشأ بيتنا معركة صغيرة حول أي شيء ، كماداتها عندما تأتي من الخارج .

بعد قليل ، خيل إليّ أن ثمة اشخاصاً يتابعون هذا البيت ، فارتعدت عن النافذة ، وأطلت بطرف عيني ، ساحياً جسمي إلى الخلف ، ورأيتهم . ليس أمامي إذن إلا أن أنادي عليها ، لكنني خفت أن يسمعن أولئك الواقفين في الشارع . قلت لنفسى ، لماذا اتبذ مكاناً قصياً ، وانتظر ، وقد يطول انتظاري على أي حال ، بينما لا تغيب عن بالي أصوات وحركات مبهمة تتصاعد لي من الخارج ؟

تقدمت إلى الطفل . انحنيت عليه ، ثم حملته على كتفي ، وفتحت باب الحجرة . لبثت هنيهة أتلفت باحثاً عنها ، ولم يكن أمامي إلا تلك الدرجات الحلزونية المرهقة التي أفضت بي إلى الباب الحديدى الكبير .

لم تكن زوجتي قد ولدت بعد ، لكنني شعرت على نحو ما ، أن هذا الطفل الرائد على يساري في فراشه الصغير الداكن ، بجوار السرير الكبير - شعرت إذن ، أن هذا الطفل هو طفلي . كان فراشاً مصنوعاً من القماش المرسومة عليه زهور صفراء ، أغلب الظن أنها زهور عباد الشمس . وكان معلقاً بين عمودين خشبيين متقابلين ، لكنه كان بعيداً عن متناول يدي .

فتحت عيني ونظرت عبر النافذة المفتوحة في مواجهتي ، وعرفت أن الليل قد حل ، والهواء البارد يتدفق ويملا الحجرة الصغيرة . كانت السماء داكنة ، غير أن النجوم البعيدة كانت تومض هناك . وفكرت في أن عليّ أن أنهض ، وبدأت في البحث عن مفتاح الثور الذي كنت أعرف أنه في الحائط . أيقنت من فشلي بعد قليل ، ولاح لي أنني لن أعود على الظلام إلى الحد الذي يمكنني من المكوث هادئاً وأنتظر أن تأتي هي . ثم قلت لنفسى أنني قادر على النداء عليها ، فلا بد أنها في مكان ما قريبة مني .



بدأ جسم الطفل يثقل على ذراعي ، وخفت قليلاً من سرعته ، حين داخلني اطمئنان يسير ، لما اختفت نظرة هجلى إلى الوراء ، جعلتني أعود النظر يتمهل دون أن أجد ما يبعث على الرية . وأدبرت الطفل على ذراعي ، واحتضنته لا تمكن من نقله إلى ذراعي الأخرى ، وأنا أنامله بحرص دفعتني إليه لتملئه المفاجيء ومحاولته دفع أعضائه عبر البطانية ذات المربعات الكحلية والبيضاء . كان وجهه مستديراً بلونه الخمرى الرضاء ، بينما كان شعره الفاحم يبدو ناعماً على جبهته ، قبل أن يعود إلى الاستفراق وتسترخى ملامحه البالغة الضالة .



وفكرت في أنه قد فات أوان العودة ، وأن ما حدث قد حدث وانتهى الأمر . وسواء كنت مخطئاً في نزولي منذ البداية ، أو كنت قد تسرعت متعمداً لسبب أو لآخر ، فإن الأمر المؤكد هو أنني قد فقدت إمكانية العودة مرة أخرى . ولاشك أن هذا يضاعف من حذري . فمادت غير قادر على العودة ، فلأبد أن أتبه لهذه الخطوات التي تبدو بعيدة ، لكنها منتظمة ومؤكدة مع ذلك .

وجدتني استرجع ملامح الطفل وأنا أهد السير قليلاً ، وتذكرت أنني كنت قد توقفت على باب العنبر في المستشفى ، واستدبرت لأراه للمرة الأخيرة . كأنه يبادلني النظر ، بل وربما كان يتسم غشياً قليلاً في حضائنه الزجاجية ، وسط صفوف من الحضانات الممتلئة والخالية . لحظتها اعترائني قلق مفاجيء ، لما اكتشفت أنني لم أتبين لون عينيه ، لكنني لم أجسر على الرجوع مرة أخرى . كان مشهد هؤلاء الأطفال المبشرين . وقد جاءوا قبل أوانهم مرعياً على نحو ما ، داخل العنبر الواسع الممضى .

وسرعان ما كنت ذراعي اليسرى ، وعدت لنقل الطفل مرة أخرى . حل الأرهاق مختلطاً بالهجوم والانقباض ، ثم فقدت قدرتي على الاحتفاظ بخطواتي منتظمة . وبالرغم من لسة البرودة التي كنت أعشى منها على الطفل ، فإن الحرق كان يملئني ، وأنا أنسطف مع الحرارة المقيلة ، وأنطلق إلى الباب المحيطي الشاقي ، تحت نصف دائرة معقودة تتقاطع داخلها قضبان الحديد المضفور . دفعت الباب بكنفى ، وأنا ألتفت بسرعة للمرة الأخيرة ، قبل أن أدلف إلى الداخل ، وأرد الباب خلفي ، متطمناً في الظلام ، وأشم رائحة دورة مياة قرية .

بنظرة سريعة مسحت المكان ، واتخذت طريقى بجوار الحقول الممتعة ، وهاجمتني رائحة البرسيم القوية مختلطة بريح محملة بأتربة . ومن حولى تسلت الكلاب تشتمنى أنا والطفل . بعد قليل ، قلت لنفسى إننى قد تسرعت بنزولى ، وها أنا لا أرى أحداً يتبعنى ، وربما كان الأمر بكاملة محض أوهام ، ومازالت أمامى فرصة لأعود لأدراحي منتظراً أن تأتى هى . لكننى مضيت بالرغم من ذلك ، حاملاً الطفل ومحاطاً بالكلاب التي ما تلبث أن يكتأثر عندها ، وهى تقبل نحوى من كل الشوارع ، حتى انحرفت في أول شارع ، فراحت الكلاب تغادرنى ويهدأ . عندئذ عرفت أنني قد غادرت الحى بأكمله .

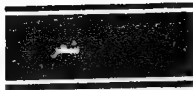
ما أن قطعت بشع خطوات ، حتى أحسست أن هناك من هو ورائى ، فأغلقت أسرع قليلاً ، ومضيت مستسلماً للشوارع التي تقود إلى حوادٍ تخرج بى إلى شوارع تسلمنى للأزقة . وها أنا أسرع وأسرع وقد اعترائني حماس مفاجيء إلى أن انعرفت إلى تلك الشبكة المحكمة من الأزقة القصيرة التي تتقاطع بفتة ، فضبطوك إلى التطوح بين لحظة وأخرى . ثم انتهت إلى شارع طويل مضاء وضيق . كان مزدحماً يضج بالحركة ، والنسوة حولهن الأطفال فى الشرفات القصيرة المتواجبة ، يتصايمن ويلوحن لبعضهن ، وتختلط أصواتهن يرفقن سواعدهن المكشوفة ، واقفات بجوار الصوانى الممتلئة بالقلل التي تعلموها الأطفية التحاسية اللامعة فى الضوء .

وما لبث إلا قليلاً ، حتى وصلت إلى صفوف من الدكاكين الضيقة المتجاورة ، مكملة بمصاديق كرتونه ، لكنها خالية إلا ممن يدا كأنهم أصحابها . يجلسون على مقاعدهم صامتين أمام الدكاكين ولا يلتفتون لى .

راح الضوء يتكشف كلما خطوت في الرعدة الدافئة ، حتى انتهت إلى التناء المكشوف . في ناحية اليمين كان

ثمة أربع حجرات متجاورة ، والثالثة من بينهما بابها موابد ومضيئة أما الناحية اليسرى فيشغلها الجدار الخلفي العالي لأحد البيوت . ورفعت عيني إلى السماء التي بدت لي صافية بنجومها المرتعة ، وأنا واقف أحمل طفلي ، وقد تملكني التعب والاعياء ، بعد أن كفت عن السير ، بل الركض ، للمرة الأولى منذ نزولي .

كان قرناً عالياً تلوح بجواره نافذة صغيرة مرتفعة، ثم الدولاب يسد الحائط المواجه، وأمامي مباشرة كان المعجوز في طست قاعداً، ينتظر أن أتلفت إليه. وعندما فعلت ذلك، استدار وفارتقى، معطياً لي ظهره العاري المجلدوب الضامر. وكان رأسه عارياً من الشعر إلا فوذه اللذين احتفظا ببقايا شعر فضي ناعم. مد يده واختطف الفوطه الزرقاء المعلقة على شبك السرير النحاسي، ومضى يخفض الصابون بيده بالغ.



## من قصائد المنفى

### للشاعرة الشيلية : سياستيانا

#### ترجمة وتقديم د. حسن فتح الباب

الشيليين الشرفاء شركاء المعنى ورفقاء  
المنفى من أبناء أمريكا اللاتينية والمظفين  
الملتزمين بالدفاع عن قضايا الشعوب من  
أبناء بلد المليون من الشهداء جزائر الثورة  
وكتبة الأحرار اللاجئين .

وتصدر النيوان رسالة من المكتب  
الإعلامي للمقاومة الشيلية ضد الفاشية يعبره  
في العاصمة الجزائرية ومقدمة للأديب  
الروائي الجزائري كاتب ياسين ثم تمهيد  
 بقلم الشاعرة تحدثت فيه عن تجربتها  
الحياتية والفنية وسن الشعراء في الدفاع عن  
الوطن وإدانة الحقنة ، وعادت بالذاكرة إلى  
عهد الديمقراطية والمذلة الإجتماعية التي  
سادت الشيلي منذ فازت القوى الديمقراطية  
بالانتخابات سنة ١٩٧٠ ، وكيف استقبلت  
الجماعات ثيا هذا الفوز بالهزيمة الفادحة  
فنزحت إلى القرواع تغنى وتبكي فرحاً  
وترقص من فرط التشوة والأمل . وعرف  
الشعب حينئذ متعة الكتاب والمسرحية التي  
تعرض في الهواء الطلق والأوبرا ومعارض  
الفنون التشكيلية في ظل حكومتها التي وفرت  
له التحيز والكرامة والظلمة .

كما تحدثت سياستيانا عن الحركة الأدبية  
الشيلية منذ العشرينيات والأعمال الشعرية  
لعابريلا ميسترال وبابلو نيرودا الحائزين  
على جائزة نوبل والكتابات الإجتماعية  
والفلسفية التي نشرها فيسنت هوينورو ،  
والأعمال الأدبية لبابلو دي زركها والنقاد  
كارلوس بيزوا فيليز ، وتذكرتها مع هؤلاء  
الكتاب والشعراء البديعين ، وتريدها  
أشعار نيرودا ولهجتها باسمه وهي في بلدة

د ما أفسى المنفى من مهنة ، تلك كلمة  
ناظم حكمت المأثورة . وسوف تبقى أشواق  
عالم السندود والقيود مفتوحة كأبواب جهنم  
والمنافي تقول : « هل من مزيد » ما بقي  
الصراع بين أعداء الشعوب من الطغاة  
الديكتاتوريين والاستعماريين الفاسدين  
والجند والمعتصرين وبين المناضلين دفاعاً  
عن حقوق الإنسان في الحرية والعدل  
والكرامة ولى مقدمتهم ، الأبياء ، والمقاتلون  
الثوريون الملتزمون بمقاومة الصلوات  
والاستغلال .

ومن هؤلاء الشاعرة الشيلية المعاصرة  
سياستيانا التي تقيم في الجزائر كلاجئة  
سياسية منذ وقعت الثورة المضادة في بلدها  
في ١١ سبتمبر ١٩٧٣ واستولت الطغمة  
الفاشية على الحكم بعد قتل سلفادور ألييندي  
رئيس الجمهورية وإعدام كل صوت حر  
وإحراق كل نبتة خضراء في شيلي التي طالما  
تغنى بأرضها وإنسانها الشاعر العظيم بابلو  
نيرودا قبل أن يلقى مصير صديقه ألييندي .

وقد أصدرت مؤسسة الكتاب بالجزائر  
ديواناً لهذه الشاعرة المناضلة كتبت أشعاره  
في أرض الثورة الجزائرية بعنوان ( قصائد  
المنفى ) ، ونشرت بلفها الأصلية  
و الأسبانية ، وترجمتها إلى الفرنسية ، ويبلغ  
عندما ٢٥ قصيدة تغلر شجي وثورة وحنينا  
في نسج شجري صاف يجردون من وقفا  
الاحساس وقوة الروح وصلابة الموقف ،  
ومعير من أساسة الذات المكمومة المستنزجة  
بهموم الشعب ، ومن حركات الوجد  
والحنين التي تربطها أنفاس الأصدقاء

بعيدة بصحراء الجزائر . ثم تعود إلى ذكرها في الميزة في شيلي هذه الانقلاب الدكتاتوري ، وتطرق مرة أخرى إلى وفاتها من الشراء في المثالي وخصائص إنتاجهم ودور النشر التي أصدرت هذا الإنتاج وما ترجمته إلى اللغات الأوروبية .

ولتلي بالشاعرة سيستينا - حوداً على بدء - في خطاب على خلال الديوان الخلفي تختتم به القصائد ، وتقول فيه كلمات جياشة بألحان المشاعر الإنسانية التي ينسج بها من كرسوا حياتهم لفضية عادلة ، إذ تخرج من التزامها بالفضال حتى آخر رمق في سبيل تحرير بلدنا من نير التسلط الفاشي الإزهاوي : ( ولدت كي أطلع من حقوقي وطني ، وسأكون مقتنعة بما أقول وما أعمل . إلى أمان حرمانتي من امتلاك بطاقة هوية ، ومن اضطراري في الوقت الحاضر إلى التنفي من حيون الدكتاتورية العسكرية المتواطئة مع الاستيرالية ، ولكن هذا لن يستمر طويلاً .

لقد طبع أربعة كتب في شيلي وسمت مختارات من شعري . إن بعضي اطفالى لا يستطيعون الحياة في شيلي . إنهم ورتة وهي وضميري وقد عقدت العزم على العمل من أجل السلام والعدالة والحرية ، ومن أجل التضامن مع شعوب العالم .

إني لأشكر الجزائر على إمدادى بكل ما أحتاج إليه : الضوء ، الماء ، الخبز ، وعزتي السعيدة التي تمكنتي من الكتابة . وأشكر تاريخها الذي استغرقت فيه بفكرى وأحاسيسى وإلى لمعية أيتها لأصدقائى الجزائريين والأوروبيين ولرجال المقاومة الشيلية ونسائها ورفقائهم من الأرجنتين والأوروغواي الذين كانوا قريبين منى في المحطات الأشد حزناً ، حينما لم أكن أجد فرداً واحداً يلف منى .

وليس لدى الآن تعريف آخر أقدم به نفسى وشيئى ، فإذا شئت أيتها القاريه أن تعرفنى فافترنى .

## المتنفي

أتى خجل مما يعترينى ؟

إني أموت حياء منى

ما أفسى الإحساس بهلى الوحدة !

أفضم كلماتى

أبتلع حزنى مرة في إثر مرة

أتوارى في حنايا الدروب

في كل خرائط الجغرافيا أعيد تفكيرى .

أطفال ورجال ونساء

يفنون من مسغبة

آية مراة تعاودنى في عزلتى ؟

لو أستطيع أن أعب البحر المتوسط

العلق الأزرق ، المتنفي اللطيف !

لو كنت قد حنطت كل الطيور

شذبت كل الكروم وكل الشوارع

أريد أن أتحرك .. أصرخ في اختناق الخجل !

انتظر فارغة الصبر أن تغرب الشمس على الصحراء

كى أصغى إلى صوت المسلمين في المساجد

هذا النغم يلمؤنى فرحاً

لأنه الصوت المعلن في كل العالم

تلك كلمات الشاعرة الشيلية المناضلة سيستينا تيمت بها إلينا من متفاعلا الاختياري . ولكم وددت أن أعرف اللغة الأسبانية لأقرأ سيستينا في لغتها الأصلية ، لغة بابلو يرودا الذى سحن الكثير من عطائه الشعري الخالد وعلمنا أعظم دروس الالتزام الوطنى الإنسانى التي ينبغي أن يستوعبها الشاعر . فلنقرأ معا قصيدتين من شعر سيستينا ترجمتهما عن الفرنسية . ولئن كانتا قد فقدتا بعض الخصائص اللغوية والصوتية الإبداعية في ترجمتها إلى تلك اللغة من الأسبانية ، ومرة ثانية إلى العربية ، فإن الصدق والشفافية يمتحنا من حير الشعر الإنسانى الذي تبذعه سيستينا أترا يوحنا من ذلك الفقد ، وقدما قال الناقد المرمى الأمدى في كتابه عن أبى تمام إن

مقياس الشعر الحق هو بقاء روحه إذا ترجم إلى لغة أخرى . وحديثاً قال الأديب المبقرى إبراهيم حيد القادر المازنى : إن الشعر الحقيقى يزيد الإنسان عراقة في إنسانيته .

ما هذه الوحدة التي تعادوني كل يوم ؟  
 لاشيء ينسج لي ثوب المرح حتى ابني  
 لا الألوان ، لا الساحات ، لا الأساطير  
 ولا الشوارع الضيقة ... لاشيء  
 تشغلني ، تتيربي قلبي ، حال الأصدقاء  
 وأسئلة النساء الملحة  
 قرأت الكتب التي تدين النظام  
 قرأت الوثائق .. قرأت كل ما وجدت  
 عشته بكل ذرة من كياني  
 لا جديد في « الشيلي » لاشيء  
 منذ مطلع الفجر حتى مهبط المساء  
 نفس الضجيج العميق ملء روعي  
 يحرقني مثل سقود من حديد يدور في اللهب  
 أين أين غرفتني ؟  
 بيتي حتى آخر العمر ؟  
 أين سلامي وأحلامي ورفاق الكفاح ؟  
 هكذا أسائل - من حين إلى آخر -  
 أصدقائي الحزاني ذوي الوجوه الشاحبة  
 قل لي : هذا هو المنفى ؟  
 أهذا هو المنفى ؟



## عم مساء

ياسوطا من اشواك  
 تجلد خففات قلبك  
 \* \* \*  
 عمى مساء أينها الأماكن الغائبة  
 والبعيدة  
 أنت تتركين في كل وقت  
 شكك ورائحتك  
 عم مساء أينها الهواء  
 أنت سلامي إلى الأحباب  
 أخباري التي تصل عبر هروك  
 تعال .. لا تتأخر  
 قلني في انتظار دورتك

عم مساء أينها السلام  
 ولتطل إقامتك  
 فكم أنا في حاجة إليك  
 \* \* \*  
 عم مساء أينها الليل  
 لا تفارق  
 فانا أهوى صوتك  
 وهو يتساقط في سمعي  
 \* \* \*  
 عم مساء أينها الألم  
 أينها الغياب عن الوطن  
 أينها الجرح



## متابعة حوارية مع الدكتور أحمد عثمان حول مكتبة الاسكندرية الجديدة

عصام عبد الله

فهو صرح ثقافى أو مركز حضارى ، ومن هنا نحن أمام اختيارين ، إما أن نعدل تصوراتنا للمكتبة أو أن نطلق عليها كلمة أخرى تلى الغرض بدقة غير كلمة المكتبة . بيد أننا نتصقنا بكلمة مكتبة فى هذا المشروع نظراً لأننا نريد إحياء فكرة مكتبة الاسكندرية القديمة ، وبذلك تنتقل إلى الاجابة على الشق الثانى من السؤال وهو «لماذا فى الاسكندرية ؟» ، ليس الأمر نيساً بالاسم القديم فحسب وإنما أيضاً إحياء للفكرة ذاتها لان مكتبة الاسكندرية القديمة لم تستطع بمقاييس عصرها ستجد أنها مكتبة فريدة متميزة وليست مكتبة تقليدية ، بمعنى انه فى العصور السابقة على مكتبة الاسكندرية كانت هناك بعض المكتبات لدى شعوب الشرق القديم وأيضاً فى الحضارة الاغريقية نفسها ، فكانت هناك مكتبات خاصة مثل مكتبة «يوريبديس» ومكتبة «أرسطو» وآخرين بل ومكتبات عامة أيضاً فى أثينا وبرجوم وغيرها ، لكن جاءت مكتبة الاسكندرية كمكتبة فريدة من نوعها لعدة أسباب منها انتقال الثقل الحضارى والفكرى إلى الشرق بعد ان

غير الرسمية منه ؟ أسئلة عديدة تباير إلى الأذهان ، وليس الغرض منها التشكيك أو التمييز وإنما استجلاء حقيقة هذا المشروع ، فهى نتج ، فى المقام الأول ، من أهمية هذا المشروع وخطورته فى الوقت نفسه ، وقد توجهنا بها إلى (أ.د/ أحمد عثمان) وليس قسم الدراسات اليونانية واللاتينية بكلية الآداب جامعة القاهرة ، ومستشار السيد وزير التعليم لشئون مكتبة الاسكندرية الجديدة ، وكان هذا الحوار .. ■

■ مكتبة الإسكندرية الجديدة ... لماذا ؟

● للإجابة على هذا السؤال المريض يجب تقسيمه إلى شقين ، الشق الأول هو «لماذا المكتبة ؟» ، والشق الثانى «لماذا فى الاسكندرية ؟» . فلنبداً بالشق الأول ، المكتبة المزمع انشاؤها والتي بدأت خطوات التنفيذ فى بنائها بالفعل ليست مكتبة تقليدية بمعنى أنها ليست مخزناً للكتب وإنما هى مكتبة بمعنى حديث ومتطور ، فهى تضم مجعماً للبحوث ومراكز علمية متخصصة وشبكات إتصال الكترونية تصلنا بمكتبات العالم إلى جانب المتحف ؛

■ لم يثر مشروع ثنائى هذا القدر من الجدل واللفظ مثلما أثار مشروع إحياء مكتبة الاسكندرية القديمة ؟ وما زاد الأمر تعقيداً ولبساً كثرة التصريحات الرسمية المشاوية الجوفاء حول المشروع ، وهو ان دل على شيء فأنما يدل على أن المشروع مفتش من بدايته وغير واضح المعالم ، وان كان يتصل من الاسم بالبحر لمكتبة الاسكندرية القديمة دلالة ومضمونه .

● ومن هنا يبق لنا أن نتساءل من جديد : مكتبة الاسكندرية ... لماذا ؟ ولخمة ؟ من ؟ وما الذى يمكن أن تقدمه حتى يكون وجودها استمراراً لوجودها القديم ؟ وكيف ؟

● وهل هى مجرد بنك للمعلومات أم شيء آخر ؟ وهل أعدنا المدة للتعامل مع شبكات الاتصال الالكترونية الحديثة أم لا ؟ وإذا كنا سنستعين بالتخيرات الأجانب ، فما هى الضمانات الكافية حتى لا نتحول مراكز الأبحاث فى المكتبة إلى يور لتجميع المعلومات بطرق غير مشروعة ؟ وأين دور الجامعات المصرية من هذا المشروع ؟ بل أين دور القيادة الفكرية

كان قد رحل عنا إلى اليونان وأصبحت أثينا هي المركز الحضاري والمعاصرة الفكرية لعدة قرون . وبالطبع هم أدخلوا كثيراً عن الشرق ومصر بصفة خاصة ، ولكن في النهاية نتحدث عن أثينا القرن الخامس قبل الميلاد أو العصر الاغريقي الذهبي ، ومن الانجازات الفكرية الضخمة التي لم يسبق للتاريخ عهد بها ، فالمرسح الاغريقي بشعراء الثلاثة « اسخوليس » و « سوفوكليس » و « يوروكليس » ، والمسورخون « هيرودوت » و « سكوروديس » والفلسفة عند المنسطليين وسقراط وأفلاطون وأرسطو ، كل هذا الزخم الفكري والثقافي كان متمركزاً في أثينا ، ومن ثم انتقل هذا المركز من أثينا لكي يصبح في الاسكندرية التي هي مدينة على أرض مصرية بمعنى أنها جزء من الشرق كان في حد ذاته تغييراً جذرياً يعطى أية حضارة أو فكر يقوم على هذه القيمة سمة خاصة ، كل الاغريق رغم أنهم قد نقلوا من الشرق الكثير إلا أنهم كانوا من البراعة والابداع والمعرفة في صناعة كل ما أدخلوا من الشرق على نحو جعل كل ما أبدعوه يبدو وكأنه ابداع خاص بهم وليست له أية سوابق على الإطلاق وهي سمة تشهد لهم بالمعرفة ، وقد نشأ عن ذلك ما نسميه بالمعجزة الاغريقية لأن العالم يهر بها انبهاراً كبيراً وفي وقت قريب كانت هذه الفكرة سائدة : كيف استطاع الاغريق أن ينجزوا كل ذلك من تنظيم وتصنيف وابداع في الفكر والأدب والفن ، مهملين الشرق وكأنهم خلقوا كل شيء من العدم مع ان الاغريق انفسهم يقولون لأشياء يخلق من العدم . الاسكندرية هنا في هذا السياق تأتي لتصحح هذا المسار لأن انتقال المركز الحضاري من عاصمة الفكر الخالص ، وبالطبع كلمة « خالص » نضع عليها علامة استفهام ، إلى الاسكندرية وهي مدينة مصرية — وإن كان الذين أسسوها حقاً من البطالمة الاغريق وتنسب إلى الاسكندر الأكبر — فهذا تغير في مسار الحضارة البشرية ويعتبر في الوقت نفسه نقلة في مسيرة الحضارة الاغريقية نفسها .

## ■ كيف ؟

● كان الاغريق يركزون على انفسهم تركيزاً شديداً فظالم « الدولة المدنية » المشهور نظام فريد من نوعه خاص بالحضارة الاغريقية وحدها ، وهو أن كل مدينة من المدن الاغريقية كانت تمثل دولة في حد ذاتها مكتفية ذاتياً ، اقتصادياً وسياسياً وعسكرياً . الخ ، ولذلك لم تكن هناك دولة اغريقية واحدة ولكن كان هناك أمة اغريقية مكونة من عدة دويلات يصل عددها إلى مئات وإن كان أشهرها « أثينا » و « اسبرطة » و « طيبة » . وقد افرز هذا النظام التقدم الهائل في الفكر والأدب والفن بل هو الذي افرز ما نسميه الديمقراطية لكلمة « الديمقراطية » مرتبطة بنظام [ الدولة — المدنية ] وأقولها صراحة لا توجد ديمقراطية حقيقية في العصر الحديث يمكن ان تضاهي الديمقراطية الاغريقية ، ومع ذلك فهذا النظام كان له عيوب أيضاً ومن بين هذه العيوب ضيق الأفق السياسي والفكري بمعنى اعتبار الدولة المدنية هي كل شيء والتمركز حول الذات . . . فقد أوجد هذا النظام الحروب الاهلية بين المدن الاغريقية فدمرت بعضها البعض ولذلك لم يشع هذا النظام كثيراً . وجاء الاسكندر الأكبر من مقدونيا ، وكان الاغريق انفسهم يعتبرونه أجنبياً وبدأوا يحاربونه بالقتل ، فاستطاع أن يقنع بلاد الاغريق كلها ويوحدها وبذلك قضى على نظام ( الدولة — المدنية ) ، ثم جاء إلى الشرق وكان حلمه أن يوحد العالم كله ، وبالطبع العالم المعروف آنذاك ، وصبح هو حاكماً له . ومن هنا جاء إلى مصر وحج إلى نبؤة آمون في واحة سيوة ، ومن طريق الرشوة استطاع أن يجعل الكهنة يطلقون عليه لقب « ابن الاله آمون » ، وطبعاً كون أن يفضل ذلك الاسكندر الأكبر معناه تغيير جذري في الفكر الاغريقي لأن هذا الانغلاق للدولة المدنية قد تحطم تماماً فتكسرت الحدود وانمحت بين كافة الدول وشعوب العالم ولم يعد هناك ما نسميه شرق أو غرب ، آسيا أو افريقيا أو أوروبا . وعلى الرغم من ان الاسكندر الأكبر كان يحلم بعالم موحد تحكمه حكومة واحدة تحت

قيادته ، إلا أنه لم يحقق هذا الحلم إلا جزءاً لأنه مات صغيراً في الثلاثين من عمره ؛ لكن المثل ظل سارياً ولعل الامبراطورية الرومانية تمثل تنفيذاً لحلم الاسكندر الأكبر بل ان الحكام الاوربيين في عصر النهضة اتخذوا من الاسكندر الأكبر النموذج والمثل الذي سعى إلى تحقيقه ، ونعيش الآن نفس الفكرة فنحن نريد أن توجد أمة متحدة تحكم العالم . . الخ ، ورغم أنها احلام مازالت بعيدة عن التحقيق إلا أنها موجودة ، بل ان بعضها قد تحقق بالفعل فقد ربطت وسائل الاتصال الحديثة الشعوب ببعضها البعض على نحو لم يسبق له مثيل في هذا القرن وسيستطوع الأمر بالطبع في القرن الحادي والعشرين والقرون التالية له . فالفكرة الكونية هذه التي نتحدث عنها الآن كانت موجودة بالفعل في الاسكندرية بمقاييس العصر آنذاك ، لذا فالاسكندرية تحمل كل هذه الدلالات المدنية ، دلالة توحد الشعوب وانصهار الحضارات وتمازج الأجناس والتعايش السلمي والتأخي والوفاء . . الخ ، وهي تمثل مرحلة تغير حاسمة في تاريخ الفكر البشري وسوف تجد ان كل المفكرين والأديباء والفنانين الذين اشتهروا فيها ، وهذا أمر ملفت للنظر ، يحملون القالب خاصة بأصولهم مثل : ● « كليماخوس » القرويني نسبة إلى قوريني وهي مدينة « شحات » بليبيا الآن ، و « أبولونيوس » الرومي نسبة إلى جزيرة « رودس » في اليونان ، والصقلي نسبة إلى « صقلية » ، و « أرسطوفانيس » البيزنطي نسبة إلى « بيزنطة » . . . وهكذا . فمكتبة الاسكندرية كانت تمثل فكرة عالمية الوطن أو عالمية الحق ، واعتقد أننا الآن بحاجة إلى ذلك بل ان العالم يفكر الآن في ايجاد لغة واحدة للعالم كله تكون مشتركة بين شعوب الأرض ، ويسائلي فكرة مكتبة الاسكندرية تمثل هذا بالفعل ولذلك استجاب اليونسكو واستجابات الدول جميعاً للنداء الذي وجهته اليونسكو لأنهم يرطون بين فكرة العالمية والكونية هذه وبين مكتبة الاسكندرية . فالاسكندرية لها سحر خاص لأنها في النهاية ليست مدينة مصرية مائة في المائة ولا اغريقية

ولا رومانية ولا مسيحية أو يهودية أو إسلامية ، ولكنها بوقفة لانحصار الحضارات جميعاً ، وإحياؤها معناه أننا نريد أن نقول لشعوب العالم : من هنا بدأت الفكرة تتصالح مرة أخرى نحى هذه الفكرة التي تتادون بها في نهاية القرن العشرين ، تعالوا نغتنق ونصنع حضارة مشتركة نتبادل المعلومات والخبرات فالعلم لا وطن له وهو ملك الشعوب الأرض قاطبة .

■ كيف يمكن أن تؤدي مكتبة الاسكندرية الجديدة منفعة حقيقية للعلم والثقافة ؟

● هذا السؤال منطقي جداً ومطروح بصفة عامة ، وأقول سوف نحى مكتبة الاسكندرية على أحدث وسائل التكنولوجيا المعاصرة ، ولكن ليس المهم استيراد الآلة أو الكتان أو حتى استجلاب المعلومة ... هذا كله لا أهمية له إذا لم يؤد في النهاية إلى تغير جذري في الفكر المصري ، واعتقد أن بناء الإنسان المصري هو الأهم ولذلك أقول دائماً أن مكتبة الاسكندرية الجديدة تمثل تحدياً حضارياً لنا كمصريين وكعرب . فكنا

نشارك في الجامعات المصرية والعربية

بل والمراكز الثقافية بصفة عامة من نقص

في الأدوات والأجهزة والمعامل

والمراجع ... الخ في حين أن هناك ،

على الجانب الآخر ، يقف من

المعلومات الآن في الغرب يفوق طاقة

أي بشر على تحصيله ، فوسائل الاتصال

الحديثة مع المكتشفات العلمية

والتكنولوجية الحديثة جعلت من الممكن

أن تجمع معلومات عن أدب واحد مكتبة

كاملة ، ومن هنا فالمسألة تحتاج إلى

وسائل تكنولوجية متطورة جداً . الأمر

الأخر هو أن لم يكن هناك الإنسان القادر

على استخدام هذه المعلومات والإفادة

منها وتطويرها والخروج منها بنتائج مثمرة

بمعنى استثمارها فيما ينير الحياة عندنا

إلى الأفضل فلن نفعل شيئاً ولن نحصى

شيئاً من وراء هذه المكتبة ، لذلك أنا

أعتبره تحدياً حضارياً لنا جميعاً وبالطبع

من يجب على هذا السؤال وهذا

التحدي هي الأجيال الجديدة ولنا

● نحن ؛

■ ما الفائدة في أن يكون لدينا مكتبة الاسكندرية بكل ما فيها من وسائل اتصال حديثة وتكنولوجيا متطورة تربطنا بكل مكاتب وبنوك معلومات العالم ، والجامعات المصرية كلها بما فيها الجامعات الإقليمية بمحزل من ذلك ؟

● إنشاء مكتبة الاسكندرية الجديدة يقتضي تطوير الجامعات المصرية تطوراً شاملاً ، فلا بد للدارس في أية جامعة من الجامعات المصرية أن يكون على صلة بمكتبة الاسكندرية ، لانا إذا كنا ننسق مع جامعات العالم كله فبالأحرى أن يكون هناك تنسيق داخلي بين الجامعات في مصر والوطن العربي وبين المكتبة . وأقولها صراحة ان نجاح مكتبة الاسكندرية مرهون بذلك ، كما أنه متوقف على تكتيف جهودنا في الاتصال بالعالم الخارجي بمعنى لابد أن نتصل من الآن بكل المتخصصين في المجالات المختلفة ، وأن يقوم حوار متصل ومباشر بين المراكز العلمية والثقافية العالمية وبين الجامعات المصرية وإن يكون هناك نوع من التنسيق والتنظيم من طريق الهيئة العامة لمكتبة الاسكندرية والجامعات المصرية .

■ هناك تخوف من وجود الخبراء

الأجانب بصفة دائمة في مكتبة

الاسكندرية الجديدة ، فعلى الرغم من

أهمية هذا التواجد إلا أنه لا يخلو من

الخطر ، فما هي الضمانات الكافية حتى

لا تتحول مراكز الأبحاث إلى يؤر

لتجميع المعلومات وتهريب

المخطوطات والوثائق بطرق غير

مشروعة ؟

● في مصر مخزون من الوثائق

والمخطوطات يفوق ما هو موجود في أية

دولة أخرى ، فني مصر وثائق خاصة

بتاريخ البشرية منذ خمسة آلاف سنة قبل

الميلاد إلى الآن ، وهي وثائق خاصة

بالحضارة الفرعونية واليونانية والرومانية

والمسيحية واليهودية والإسلام بل لدينا

وثائق خاصة بإنجلترا وفرنسا والغرب

كله ، ولا توجد دولة في العالم فيها هذا

الكم من الوثائق بل بالعكس فقد سرق

الكثير منا ، ومكتبات العالم مليئة

بمخطوطات مسروقة من مصر ، لكن

مازال العالم عندنا منها أكثر رغم وجود هذه السرقات . وأقول لك أن دورنا الآن هو الحفاظ على ما لدينا من هذه الكنوز التي لا تقدر بثمن بدل من أن نأكلها الفئران ، وهناك في مكتبة الاسكندرية جزء خاص بحفظ وترميم الوثائق وتصنيفها الكترونياً . وسوف نعقد اتفاقيات دولية مع مراكز المعلومات والمكتبات والجامعات في العالم كله من أجل الاستفادة من خبرتهم في هذا الصدد ، فهم سوف يعطونا شبكة اتصالات الكترونية لأدخل على مخطوطاتهم وأنا بالمثل سوف اطلمهم على مخطوطاتي ووثاقي . لكن أود أن أشير في هذه النقطة إلى أن هناك مخطوطات منشورة وأخرى غير منشورة ، وأن المفروض ألا يسمح بالاطلاع على ما ليس منشوراً إلا بإذن خاص ، ولا يستطيع أحد أن يهي قيمة هذا المخطوط وأهميته إلا المتخصص ومن هنا نحن بحاجة إلى متخصصين وخبراء في المخطوطات في عصر التاريخ المختلفة . وأرجو ألا يفهم من كلامي أننا سوف نحرى مخطوطاتنا لكل من حب وحب ، ولذلك يجب من الآن أن يكون في كل قسم ومركز أو تخصص خبير على قمته تملونه هيئة متخصصة مدربة وعلى دراية واسعة بوسائل الاتصال الالكتروني بحيث أن يكون معروف ماذا يدخل في دائرة الاتصال وما لا يدخل فيه ؟ . ما هي الوثائق التي ترمم والتي يحفظ بها ويحال أمر تحقيقها لمن ؟ . ولا مانع من أن يحال أمر التحقيق إلى عالم أجنبي ولكن بإذن خاص ويشروط بأن يكون خبيراً معروفاً ، وإن يحقق لصالح مكتبة الاسكندرية وإن تأخذ المكتبة مقابل تحقيق هذا المخطوط بعض الوثائق أو المخطوطات التي يحتاجها الباحثون المصريون للاطلاع عليها ... إلى آخر هذه الشروط .

■ ما يقوم بهذا التخطيط والإعداد

والدراسة ؟ وهل يدانها بالفعل ؟

● نحن مازلنا في البداية ، ولكن

المشروع يلقى اهتماماً كبيراً جداً على

مستوى القيادة السياسية وهذا في حد

ذاته يدل على أن المشروع من أخطر



ما يكون فاللدولة شاعره بذلك والعالم كله أيضاً، وعلى مستوى القيادة الفكرية التي تضم صفوفه مستخررة من المتخصصين والشخصيات العامة، كل هذا يمثل اتجاهاً نحو التخطيط الجيد فالأفكار تطرح والأكتراحات تناقش ومجلس ادارة المكتبة يناقش كل هذا ويروم الاتفاقيات مع الدول ويبحث ارسال متخصصين إلى العالم الخارجي .. الخ لكننا لم نقطع شوطاً كبيراً لأن هذا كله في حاجة إلى وقت وتمويل واتفاقيات، ولا نريد أن نتعجل لأن هذا المشروع في حاجة إلى دراسة متأنية. واتمنى أن يستمر الحوار حول مكتبة الاسكندرية بل وأدعو إلى حوار فني داخلي وحوار قومي عريض ثم حوار عالمي، ولابد أن تمتد كل شهر على الأقل ندوة حول مكتبة الاسكندرية، لكن لا اكتمل اننى للأسف الشديد شعرت في بعض الحالات بقصور من جانب بعض القيادات الفكرية ودون ذكر أسماء، ففي نهاية العام المنصرم ١٩٨٨ أحصى أحد الكتاب الكبار الأحداث الهامة التي مرت علينا ونسى أن يذكر وضع حجر الأساس لمكتبة الاسكندرية في (١٩٨٨/٦/٢٦). فال المطلوب من القيادة الفكرية غير الرسمية أن تولي هذا المشروع اهتماماً أصيلاً وصادقاً بحيث ينفذونها بالأفكار البائدة والآراء القديمة، ولكن لا تريد معاول الهدم، نريد آراء نقدية تبصرنا بأخطائنا وسليقاتنا ولا نريد من يفتلح الأعصر واليابس في هذا المشروع.

■ هناك لبس في البداية، يسأل عنه القائلون على أمر هذا المشروع، فمكتبة الاسكندرية الجديدة تبدو وكأنها امتداد لجامعة الاسكندرية لحسب وليست مشروعاً قومياً يهم الجامعات المصرية المختلفة والمراكز الثقافية في مصر كلها .. فما رأيك؟

● الفكرة مازالت في بدايتها، كما سبق أن قلت، فذهنا لا نتعجل الأمور. بالنسبة لجامعة الاسكندرية، فقد تبرعت بالأرض لبناء المكتبة وهي أرض ثمينة جداً، وطبعاً أرض جامعة الاسكندرية هي أرض مصرية بمعنى أنها ملك للدولة. لكن ربما لكثرة سرور جامعة

الاسكندرية لهذا المشروع لان الفكرة كانت فكرتهم أساساً في السبعينات فهم يعترضون ومن حقهم أن يعترضوا بهذه الفكرة وأن يعضروا بأن مكتبة الاسكندرية ستقوم على أرض جامعة الاسكندرية وفي مدينتهم، لكن المحذور والذي أتى إليه من الآن أننا اذا كنا نقدر هذه الفرحة ونقدر أيضاً جدهم ومعهم اللوب لأبرز هذا المشروع حتى تنتهي الدولة فأصبح مشروعاً قومياً، فلا ينبغي أن يكون ارتباطهم بهذا المشروع على حساب عالميته، لان مكتبة الاسكندرية إذا تحولت إلى مكتبة جامعة فلن نفعل شيئاً، وأظن أن القرار الجمهوري بإنشاء الهيئة العامة لمكتبة الاسكندرية يستهدف هذا، لأنه لو كانت المسألة مسألة انشاء مكتبة جامعة لما احتاج الأمر إلى قرار جمهوري أو إلى جهود اليونسكو أو الجهود الدولية أو إلى مسابقة معمارية دولية ... الخ

■ هل وجهت دعوات إلى المثقفين وأسئلة الجامعات لمناقشة هذا المشروع القومي؟ أم أن الأمر اقتصر على بعض الشخصيات الرسمية فقط؟ ولم؟

● أولاً الأمر لا يحتاج إلى دعوة فالمفروض على المثقفين وأسئلة الجامعات، وأنا هنا أعاطب القيادة الفكرية في المجتمع المصري، ألا ينتظرون دعوة من أحد لأن هذه القيادة الفكرية التي التي تقودنا ومن هنا أطالهم بالتعويك وربما أسمع لنفسي وزملائي في قسم الدراسات اليونانية واللاتينية أننا نتركون دون دعوة من أحد وأقمنا عدة ندوات دولية وحضرنا مؤتمرات في الخارج، وفي كثير من الأحيان على نقائنا الخاصة في سبيل مكتبة الاسكندرية، واعتقد أن هذا واجب قومي.

■ بماذا تقصر انصراف القيادة الفكرية غير الرسمية عن مشروع مكتبة الاسكندرية؟

● بصراحة شديدة .. هناك عدة أسباب خاصة بكل واحد منهم على حدة ولكني أجملها في عدة عوامل، فال بعض لم يفهم المشروع فهماً كاملاً ..

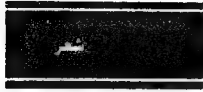
■ هل لأنه لم يطرح طرحاً كاملاً وبشكل جيد؟

● ربما لأنه لم يأخذ وقته الكافي لاتناً لا تزال في البداية، لكن المطلوب أيضاً الاطلاع بوعي أكثر على التاريخ لان فكرة مكتبة الاسكندرية مرتبطة بالتراث والحضارة وبالوضع الراهن لمصر أيضاً، لان هذا المشروع يفتح نافذة جديدة لمصر على العالم الخارجي، ولابد أن نساهم فيه كلنا.

أما البعض الآخر فهو يبحث عن دور ولا يجد لنفسه دوراً في هذا المشروع فيهاجمه. وأكرر ما سبق أن قلته، ان نجاح هذا المشروع يعتبر نقلة قومية لمصر كلها، وان لم تتغير حياتنا نفسها وسلوكنا اليومي بعد انتمام هذه المكتبة .. ان لم يكن هذا هو الهدف المنشود من احداثها فلا داعي من انشائها أصلاً.

■ إذا أردنا أن نرسم صورة لمكتبة الاسكندرية الجديدة عام افتتاحها (١٩٩٥م)، فما هي ملامح هذه الصورة؟

● سيكون هناك مراكز الابحاث وهي فكرة مكتبة الاسكندرية القديمة «معبد رسات الفنون» ومجمع للبحوث، وسيكون هناك أيضاً أحدث ماوصل اليه العلم والتكنولوجيا في مجال طبع ونشر الكتاب بمختلف لغات العالم، اللغة المصرية القديمة واليونانية واللاتينية واللغات الشرقية كلها، فمن العار أنه حتى الآن لا توجد مطبعة لدينا بالحروف الهيروغليفية المصرية، فنساعة الكتاب ستكون جزءاً من المكتبة. بالإضافة إلى الوثائق والمخطوطات وشبكة اتصال الكترونية على أعلى مستوى من التكنولوجيا المتطورة والمراكز العلمية المتخصصة في كل فروع العلم، إلى جانب الناحية المتحفية والتي تخلد كبار العلماء والمفكرين والأدباء والفنانين، وأيضاً هناك الفنون السبعية والبصرية، فهي جامعة فريدة من نوعها وصرح ثقافي متميز يطل على البحر الأبيض المتوسط.

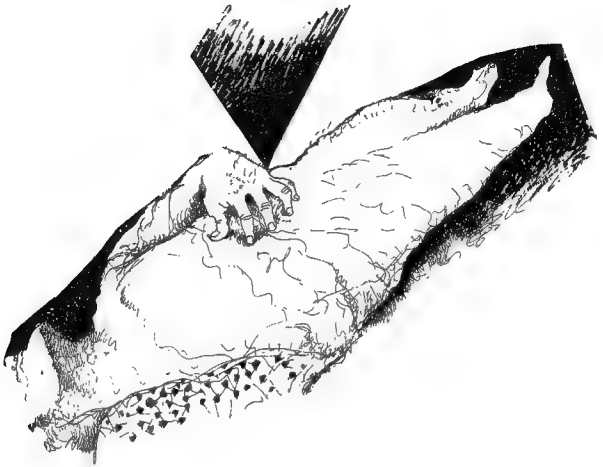


## وقت السَّحيل

صلاح والى



انظروا ...  
ذى مساحات من أسود غامض  
أم جلاليب من نسوة فى ثياب الحداد  
أم ترى عورة الأرض سائرة بعد جذائبات من صدرنا  
أم ترى جنة الكون نافقة فى سديم النشائم ، عم بها البؤس  
بعد الشواء .  
ثم حلق بها لحظة  
إنها توغل الآن فى المشى ثانية  
تكبر الآن هيئتهم .  
إنها أرووس تتخطى أجلتها باتجاه الحقول .  
وأنا سادر فى ذهول  
تكبر الآن تسمى بنقصانها كالهلل  
وتسمى إلى جهة لم تكن بالفيها ...  
إنها تخرج الآن .. أو ..  
أنها انفجرت فجأة من خراب  
كل هدى الملايين تسمى خطى فى بلاد الماريب مثل جناح

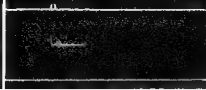


الغراب .  
إنه أول الموت فاستعصى يلقى .  
إنها لجة الوقت لا يتساوى بها الأسود الآن بالأبيض .  
المستحيل .

انهضى من جحيم التاريخ ما بين  
لا شيء يعصمك الآن غير دمي  
إنه فاصل الوقت فاستمسكى بالخلاص  
إعشيقى بوحى الآن واستمسكى بالجلود  
وشقى تراب القبور ، وهللى إليك الملقى  
واخرجى من شرايين بيتك أولادنا  
إنها وقفة واحدة  
وقفة للمدى

فى ثياب الردى  
ظهرنا للمدى  
صدرنا للجحيم

ليس من ثابت غير هذا الهواء الأخير ، ، ◆



## من أفلام مهرجان الإسكندرية السينمائي :

٦ على ٦

## بداية سينما عراقية جديدة

د. ياقوت النيب

واليوم وبعد أن شاهدنا فيلم بحيرة المنصور ٦ على ٦ ، نستطيع أن نقول إن ثمة لوحة أخرى من الأفلام سوف تبدأ في الظهور والقوى . . لوحة تتميز بالحدود من كل سلبات السينما السابقة عليه ؛ وبكيفية خطيفة وظل مقبول وبجذات صداها عند المتلقي والمشاهد العربي ، في العراق والمخيل ومصر . . وغيرها .

أما بحيرة المنصور فهي تدخل بهذا الفيلم عالم السينما الروائية ، بعد أن دوست السينما في وطنها ( العراق ) ،

وتعمرت في إخراج الأفلام التسجيلية الحديثة ، وصقلت في القاهرة مساهمة للمخرج الكبير يوسف شاهين ، وفي بغداد مع المخرج توفيق صالح . لهذا نرى لفيلمها الروائي الأول ٦ على ٦ ، كل مقومات العمل الجيد الذي يفرض نفسه على المشاهد لنلاستمتاع بتجربة جيدة ورائدة .

السينما العراقية من ناحية : الشكل ، والمضمون .

ونظرة سريعة نجد أن أفلام المصري الأول لمحمد شكري جميل ( النظاميون ، الأسوار ، المسألة الكبرى ) ، والمصلح الياسري ( الرأس ، النهر ، القناص ) ، ولصاحب حداد ( النجدة الملتصقة ) ، ولقاسم حويل ( بيت في ذلك الزقاق ) ، ولعبد الهادي الراوي ( البيت ) وغيرها من الأفلام ، يمكن أن تندرج تحت مسمين : أفلام ذات « نوعة قومية عربية » ، وأفلام ذات « صيغة اجتماعية » وفي الحالتين وقلت هذه الأفلام تحت لُبسة « العناية المباشرة » أو « النمرة القومية » الزائفة ، وكان ذلك على حساب العمل السينمائي وقيمه الفنية وجماليات لغة الصورة بين سائر الفنون ، الأمر الذي أوقع الفيلم العراقي — نفسه — في شبح الجمود والرتابة وعدم القبول لدى الجمهور العربي داخل بلاده — العراقي — أو خارجها .

المائل للتاريخ القريب للسينما العراقية ، وبالتحديد خلال فترة المشرق سنوات المائتين ، وبعد مشاهدة فيلم بحيرة المنصور ، ٦ على ٦ ، يترك على الفور لدى أهمية هذا الفيلم وبولعه المتميز على خريطة الإنتاج السينمائي العراقي ككل .

وبصرف من البساطة ، يمكن — الآن — النظر إلى السينما العراقية من منظورين متصلين : منظور تدخل تحت مبرمه كل الأفلام التي تم إنتاجها منذ النظاميون ، لمحمد شكري جميل عام ١٩٧٣ وحتى « البيت » لعبد الهادي الراوي عام ١٩٨٧ ، أما المنظور الثاني فقد بدأه — في تصويري — بفيلم ٦ على ٦ لبحيرة المنصور ، ويندون مبالغة بشكل هذا الفيلم البداية أو الأساس أو السبق لإنتاج نوعية جيلها أو مغايرة تماماً في

وفكرة الفيلم التقنياً غيرية المنصور من واقع حقيعية لطالب أثر عدم استعمال لظاهرة الطبيعة ، على أن يقال إنه صعب البصر ، بل وصل حد التجدي والتماد عنده لاعتقاده أن لظرة ٦٤ و ٦٥ . وعلى الجانب الآخر لا يريد الارتباط بملفة تستعمل لظاهرة طيبة . . . وعندما يكشف بالصدفة أن قتاله تستعمل هذه الظاهرة لا يترد في تلك الارتباط معها على الرغم من لعله الشديد بها .

ومن الأفكار كتبت غيرية السيناريو والحوار لم قامت بتفنيده سينمائي . ومن الطبيعي أن تحلق هذه الصغرى الواحدة — ومن خلال هذه الأفكار البسيطة — لأفاني عالم أكثر راحة وأصغر فكرياً عن طريق الصورة المبررة والمكتملة الموحية والتضمينية الجريئة ، وبغلة سينمائية رفيعة بعيدة عن التكلف والحذلة .

وعلى الرغم من الشكل البسيط للفيلم — بشكل عام — إلا أن المخرجة المؤلفة استطاعت بذكاء لبش كل ما بهم المواطن العراقي في حياته اليومية البسيطة وعلى جميع المستويات . العلاقات الاجتماعية بين الأفراد داخل البيت العراقي ، العلاقات الرسمية في مجال العمل ، علاقة الفرد بالفرد داخل العمل وخارجه ، الفشار العراقي وسلكيات المواطنين ، قضايا المواطن في تعاملاته للحصول على حاجياته اليومية . . الخ هذه القضايا . . . في أسلوب غلب عليه الطابع الكاشف .

ولقد اختارت غيرية المنصور الأسلوب والكوميدي ، لتوصل رسالتها ، وظنى أن هذا الاختيار لم يأت من فراغ أو بالصدفة ، بل كان من الذكاء فقد استطاعت هذه المخرجة أن تناقش أعز القضايا ( الفلسفية والعامة ) بأسلوب الأساليب التي تضمن توصيل لمعنى هذا النقاش لا يستأثر أناس في جو من المرح وعفة الظل أضفى على الفيلم طابعه الصبور .

والحقيقة أنه لأول مرة كذلك في السينما العراقية ، نجد هذا الاهتمام بمشكلة الفرد . كائنات له عالمه الخاص ومشكلاته التي يعاني منها وحده ، بعيداً عن ارتباط عالم هذا الفرد — بطريقة فجأة

مباشرة ومصنوعة . بالعالم المحيط حوله . فيها نجد لبيل ( قاسم الملاكة ) يعاني من ضعف البصر ويكابر في استصصال النظارة الطبية على الرغم من أن ضعف البصر هذا — على ما يبدو من الفيلم — ما هو إلا حالة وراثية لفشت بين أفراد عائلته صغبرهم وكبرهم ، هنا يدخل لبيل في صراع نفسي داخلي ، يتعكس على كل تصرفاته ، مما يوقعه في مشاكل لا حصر لها ولا عدد . . . وكان المطلوب أن يواجه نفسه بصراحة ويقابلها ومن إمكانياته مطلقاً مع محيطات العصر التي تكفل له محبة موية ( استعمال النظارة ) ! .

حقيقة تالية تستلطفنا من هذا الفيلم ، وهي أن غيرية المنصور لفشت لقضايا عامة كثيرة بأسلوب واضح لا لبس فيه ولا مفرض ، أسلوب تحرر من الوقوع في الذاتية أو المباشرة ، من خلال مواقف خفية في البساطة والتفصيل الذكي ( لعمد الطفلة في محلات الطعاع العام بفحسة دائرية ، وفي محلات الطعاع الخاص بفحسة وعشرين ديناراً ) ، ( سيطرة الدلالات على المواد الدعوية والاستحواذ عليها من محلات الطعاع العام ) ( الانجسار بالسلب في السوق السوداء ) . . . وغيرها من القضايا العامة الحيوية التي يعاني منها المواطن العراقي في المجتمع العراقي .

هذا فيما يتعلق بالجانب الفكري أو الموضوعي للفيلم ، أما على مستوى التنفيذ والخلق السينمائي ، فالفيلم وإن كان في صميمه يتميز بالجرأة المرحلية خاصة إذا علمنا أن مدير التصوير والمصور يعملان لأول مرة في الأنلام الروائية . إلا أن هناك بعض الهنات البسيطة التي لا تقلل بأي حال من شأن هذا الفيلم الرائع ومخرجته الشابة . ولعل أبرز هذه الهنات تتمثل في : الطلة الملتصقة للبيبي من عمله كموظف في إدارة الشركة يجلس على مكتب فليم ومقعد وثير وتحواله إلى حامل أو ما شابه ذلك بجميع البيبي من المظالم ويعتاد الدجاج ، حالة الصرع التي اتابت لبيل للخروج من المزعة وهذا خطأ عظيم إذ لا يمكن أن يعيد أبسط الناس اله مجرّد عثر الإنسان من حيوان مكروب يصاب بالكلب وتظهر اعراضه فوراً ، علم الحفاظ على درجة عدم الرقعة عند لبيل أو

ضعفها فبدأ كما لو كان مصنعاً هنا الضعف ، الضعف المصنوعة للضعف التي تقدم بطلب فليبه لبيل من اله صاحب محل للنظارات ، بل هو يستعملها إلى جانب عدم استغلال إمكانيات المكان بشكل عام وخاصة داخل مزرة النواجر وخارجها ، والفراوج والمحلات العامة وما كان كليلاً بخلق مواقف ومفارجات كوميديّة عديدة يمكن استغلالها درامياً وموضوعياً كذلك .

أما عن التقدير الحرفي — كأسلوب في الاخراج والمونتاج خاصة — فالفيلم لم يحفل بالجديده اللهم إلا في مشهدين : مشهد أول وهو حبيب لأطارات النظارات التي هي موزن الداء عليه ، ومشهد ١٠ المونتاج ، المتوازي للحالة التليفونية بين لبيل وصديقه من ناحية وعفاف وصديقها من ناحية أخرى .

ولمما يتعلق بالأداء التمثيلي ، فقد أدى الممثل وقاسم الملاكة ، دور لبيل أداء متميزاً أرحى لنا بطريقة أداء عبقري السينما السورية فريد لحام ، مع فاروق بسيط هو أن وقاسم الملاكة وقع في بعض النقطات في لغو والتصنع ، عدا هذا لم يتميز في الأداء أي من الممثلين أو الممثلات على الرغم من إمكانياتهم الجيدة التي لو استغللت بجدية من لفيلم أو بتوجيه المخرجة لكأنت الصورة أفضل من ذلك خاصة دور حارس المزرة أو دور عفاف ( ليلى محمد ) أو الصديق أحمد ( عبد الجبار كاظم ) صديق لبيل .

في النهاية يبقى لنا أن نشير إلى أننا بصدد رؤية سينما جديدة في العراق ، بدأتها غيرية المنصور بهذا الفيلم الرائع ، خاصة في مجال الفيلم الكوميدي ، الذي أثبت عازج العراق ( في الخليج والسعودية والأردن ومصر . . . وغيرها ) أن اللهجات العربية يستحيل أن تفقد ذوق انتشار سينما ونحسار سينما أخرى . . . الموضوع الجديد والشكل المقبول هما بطلان الانطلاق وتعلّق الحدود وكسر جدار الصمت بين المبدعين العرب وجماعهم وهذا هو هناء أو هناك ، أنها تجربة جديدة بالتأمل والدراسة والتشجيع دخلت بها غيرية المنصور عالم السينما الروائية الجديدة في العراق .

١٠٠  
١٠١  
١٠٢  
١٠٣  
١٠٤  
١٠٥  
١٠٦  
١٠٧  
١٠٨  
١٠٩  
١١٠  
١١١  
١١٢  
١١٣  
١١٤  
١١٥  
١١٦  
١١٧  
١١٨  
١١٩  
١٢٠  
١٢١  
١٢٢  
١٢٣  
١٢٤  
١٢٥  
١٢٦  
١٢٧  
١٢٨  
١٢٩  
١٣٠  
١٣١  
١٣٢  
١٣٣  
١٣٤  
١٣٥  
١٣٦  
١٣٧  
١٣٨  
١٣٩  
١٤٠  
١٤١  
١٤٢  
١٤٣  
١٤٤  
١٤٥  
١٤٦  
١٤٧  
١٤٨  
١٤٩  
١٥٠  
١٥١  
١٥٢  
١٥٣  
١٥٤  
١٥٥  
١٥٦  
١٥٧  
١٥٨  
١٥٩  
١٦٠  
١٦١  
١٦٢  
١٦٣  
١٦٤  
١٦٥  
١٦٦  
١٦٧  
١٦٨  
١٦٩  
١٧٠  
١٧١  
١٧٢  
١٧٣  
١٧٤  
١٧٥  
١٧٦  
١٧٧  
١٧٨  
١٧٩  
١٨٠  
١٨١  
١٨٢  
١٨٣  
١٨٤  
١٨٥  
١٨٦  
١٨٧  
١٨٨  
١٨٩  
١٩٠  
١٩١  
١٩٢  
١٩٣  
١٩٤  
١٩٥  
١٩٦  
١٩٧  
١٩٨  
١٩٩  
٢٠٠  
٢٠١  
٢٠٢  
٢٠٣  
٢٠٤  
٢٠٥  
٢٠٦  
٢٠٧  
٢٠٨  
٢٠٩  
٢١٠  
٢١١  
٢١٢  
٢١٣  
٢١٤  
٢١٥  
٢١٦  
٢١٧  
٢١٨  
٢١٩  
٢٢٠  
٢٢١  
٢٢٢  
٢٢٣  
٢٢٤  
٢٢٥  
٢٢٦  
٢٢٧  
٢٢٨  
٢٢٩  
٢٣٠  
٢٣١  
٢٣٢  
٢٣٣  
٢٣٤  
٢٣٥  
٢٣٦  
٢٣٧  
٢٣٨  
٢٣٩  
٢٤٠  
٢٤١  
٢٤٢  
٢٤٣  
٢٤٤  
٢٤٥  
٢٤٦  
٢٤٧  
٢٤٨  
٢٤٩  
٢٥٠  
٢٥١  
٢٥٢  
٢٥٣  
٢٥٤  
٢٥٥  
٢٥٦  
٢٥٧  
٢٥٨  
٢٥٩  
٢٦٠  
٢٦١  
٢٦٢  
٢٦٣  
٢٦٤  
٢٦٥  
٢٦٦  
٢٦٧  
٢٦٨  
٢٦٩  
٢٧٠  
٢٧١  
٢٧٢  
٢٧٣  
٢٧٤  
٢٧٥  
٢٧٦  
٢٧٧  
٢٧٨  
٢٧٩  
٢٨٠  
٢٨١  
٢٨٢  
٢٨٣  
٢٨٤  
٢٨٥  
٢٨٦  
٢٨٧  
٢٨٨  
٢٨٩  
٢٩٠  
٢٩١  
٢٩٢  
٢٩٣  
٢٩٤  
٢٩٥  
٢٩٦  
٢٩٧  
٢٩٨  
٢٩٩  
٣٠٠  
٣٠١  
٣٠٢  
٣٠٣  
٣٠٤  
٣٠٥  
٣٠٦  
٣٠٧  
٣٠٨  
٣٠٩  
٣١٠  
٣١١  
٣١٢  
٣١٣  
٣١٤  
٣١٥  
٣١٦  
٣١٧  
٣١٨  
٣١٩  
٣٢٠  
٣٢١  
٣٢٢  
٣٢٣  
٣٢٤  
٣٢٥  
٣٢٦  
٣٢٧  
٣٢٨  
٣٢٩  
٣٣٠  
٣٣١  
٣٣٢  
٣٣٣  
٣٣٤  
٣٣٥  
٣٣٦  
٣٣٧  
٣٣٨  
٣٣٩  
٣٤٠  
٣٤١  
٣٤٢  
٣٤٣  
٣٤٤  
٣٤٥  
٣٤٦  
٣٤٧  
٣٤٨  
٣٤٩  
٣٥٠  
٣٥١  
٣٥٢  
٣٥٣  
٣٥٤  
٣٥٥  
٣٥٦  
٣٥٧  
٣٥٨  
٣٥٩  
٣٦٠  
٣٦١  
٣٦٢  
٣٦٣  
٣٦٤  
٣٦٥  
٣٦٦  
٣٦٧  
٣٦٨  
٣٦٩  
٣٧٠  
٣٧١  
٣٧٢  
٣٧٣  
٣٧٤  
٣٧٥  
٣٧٦  
٣٧٧  
٣٧٨  
٣٧٩  
٣٨٠  
٣٨١  
٣٨٢  
٣٨٣  
٣٨٤  
٣٨٥  
٣٨٦  
٣٨٧  
٣٨٨  
٣٨٩  
٣٩٠  
٣٩١  
٣٩٢  
٣٩٣  
٣٩٤  
٣٩٥  
٣٩٦  
٣٩٧  
٣٩٨  
٣٩٩  
٤٠٠  
٤٠١  
٤٠٢  
٤٠٣  
٤٠٤  
٤٠٥  
٤٠٦  
٤٠٧  
٤٠٨  
٤٠٩  
٤١٠  
٤١١  
٤١٢  
٤١٣  
٤١٤  
٤١٥  
٤١٦  
٤١٧  
٤١٨  
٤١٩  
٤٢٠  
٤٢١  
٤٢٢  
٤٢٣  
٤٢٤  
٤٢٥  
٤٢٦  
٤٢٧  
٤٢٨  
٤٢٩  
٤٣٠  
٤٣١  
٤٣٢  
٤٣٣  
٤٣٤  
٤٣٥  
٤٣٦  
٤٣٧  
٤٣٨  
٤٣٩  
٤٤٠  
٤٤١  
٤٤٢  
٤٤٣  
٤٤٤  
٤٤٥  
٤٤٦  
٤٤٧  
٤٤٨  
٤٤٩  
٤٥٠  
٤٥١  
٤٥٢  
٤٥٣  
٤٥٤  
٤٥٥  
٤٥٦  
٤٥٧  
٤٥٨  
٤٥٩  
٤٦٠  
٤٦١  
٤٦٢  
٤٦٣  
٤٦٤  
٤٦٥  
٤٦٦  
٤٦٧  
٤٦٨  
٤٦٩  
٤٧٠  
٤٧١  
٤٧٢  
٤٧٣  
٤٧٤  
٤٧٥  
٤٧٦  
٤٧٧  
٤٧٨  
٤٧٩  
٤٨٠  
٤٨١  
٤٨٢  
٤٨٣  
٤٨٤  
٤٨٥  
٤٨٦  
٤٨٧  
٤٨٨  
٤٨٩  
٤٩٠  
٤٩١  
٤٩٢  
٤٩٣  
٤٩٤  
٤٩٥  
٤٩٦  
٤٩٧  
٤٩٨  
٤٩٩  
٥٠٠  
٥٠١  
٥٠٢  
٥٠٣  
٥٠٤  
٥٠٥  
٥٠٦  
٥٠٧  
٥٠٨  
٥٠٩  
٥١٠  
٥١١  
٥١٢  
٥١٣  
٥١٤  
٥١٥  
٥١٦  
٥١٧  
٥١٨  
٥١٩  
٥٢٠  
٥٢١  
٥٢٢  
٥٢٣  
٥٢٤  
٥٢٥  
٥٢٦  
٥٢٧  
٥٢٨  
٥٢٩  
٥٣٠  
٥٣١  
٥٣٢  
٥٣٣  
٥٣٤  
٥٣٥  
٥٣٦  
٥٣٧  
٥٣٨  
٥٣٩  
٥٤٠  
٥٤١  
٥٤٢  
٥٤٣  
٥٤٤  
٥٤٥  
٥٤٦  
٥٤٧  
٥٤٨  
٥٤٩  
٥٥٠  
٥٥١  
٥٥٢  
٥٥٣  
٥٥٤  
٥٥٥  
٥٥٦  
٥٥٧  
٥٥٨  
٥٥٩  
٥٦٠  
٥٦١  
٥٦٢  
٥٦٣  
٥٦٤  
٥٦٥  
٥٦٦  
٥٦٧  
٥٦٨  
٥٦٩  
٥٧٠  
٥٧١  
٥٧٢  
٥٧٣  
٥٧٤  
٥٧٥  
٥٧٦  
٥٧٧  
٥٧٨  
٥٧٩  
٥٨٠  
٥٨١  
٥٨٢  
٥٨٣  
٥٨٤  
٥٨٥  
٥٨٦  
٥٨٧  
٥٨٨  
٥٨٩  
٥٩٠  
٥٩١  
٥٩٢  
٥٩٣  
٥٩٤  
٥٩٥  
٥٩٦  
٥٩٧  
٥٩٨  
٥٩٩  
٦٠٠  
٦٠١  
٦٠٢  
٦٠٣  
٦٠٤  
٦٠٥  
٦٠٦  
٦٠٧  
٦٠٨  
٦٠٩  
٦١٠  
٦١١  
٦١٢  
٦١٣  
٦١٤  
٦١٥  
٦١٦  
٦١٧  
٦١٨  
٦١٩  
٦٢٠  
٦٢١  
٦٢٢  
٦٢٣  
٦٢٤  
٦٢٥  
٦٢٦  
٦٢٧  
٦٢٨  
٦٢٩  
٦٣٠  
٦٣١  
٦٣٢  
٦٣٣  
٦٣٤  
٦٣٥  
٦٣٦  
٦٣٧  
٦٣٨  
٦٣٩  
٦٤٠  
٦٤١  
٦٤٢  
٦٤٣  
٦٤٤  
٦٤٥  
٦٤٦  
٦٤٧  
٦٤٨  
٦٤٩  
٦٥٠  
٦٥١  
٦٥٢  
٦٥٣  
٦٥٤  
٦٥٥  
٦٥٦  
٦٥٧  
٦٥٨  
٦٥٩  
٦٦٠  
٦٦١  
٦٦٢  
٦٦٣  
٦٦٤  
٦٦٥  
٦٦٦  
٦٦٧  
٦٦٨  
٦٦٩  
٦٧٠  
٦٧١  
٦٧٢  
٦٧٣  
٦٧٤  
٦٧٥  
٦٧٦  
٦٧٧  
٦٧٨  
٦٧٩  
٦٨٠  
٦٨١  
٦٨٢  
٦٨٣  
٦٨٤  
٦٨٥  
٦٨٦  
٦٨٧  
٦٨٨  
٦٨٩  
٦٩٠  
٦٩١  
٦٩٢  
٦٩٣  
٦٩٤  
٦٩٥  
٦٩٦  
٦٩٧  
٦٩٨  
٦٩٩  
٧٠٠  
٧٠١  
٧٠٢  
٧٠٣  
٧٠٤  
٧٠٥  
٧٠٦  
٧٠٧  
٧٠٨  
٧٠٩  
٧١٠  
٧١١  
٧١٢  
٧١٣  
٧١٤  
٧١٥  
٧١٦  
٧١٧  
٧١٨  
٧١٩  
٧٢٠  
٧٢١  
٧٢٢  
٧٢٣  
٧٢٤  
٧٢٥  
٧٢٦  
٧٢٧  
٧٢٨  
٧٢٩  
٧٣٠  
٧٣١  
٧٣٢  
٧٣٣  
٧٣٤  
٧٣٥  
٧٣٦  
٧٣٧  
٧٣٨  
٧٣٩  
٧٤٠  
٧٤١  
٧٤٢  
٧٤٣  
٧٤٤  
٧٤٥  
٧٤٦  
٧٤٧  
٧٤٨  
٧٤٩  
٧٥٠  
٧٥١  
٧٥٢  
٧٥٣  
٧٥٤  
٧٥٥  
٧٥٦  
٧٥٧  
٧٥٨  
٧٥٩  
٧٦٠  
٧٦١  
٧٦٢  
٧٦٣  
٧٦٤  
٧٦٥  
٧٦٦  
٧٦٧  
٧٦٨  
٧٦٩  
٧٧٠  
٧٧١  
٧٧٢  
٧٧٣  
٧٧٤  
٧٧٥  
٧٧٦  
٧٧٧  
٧٧٨  
٧٧٩  
٧٨٠  
٧٨١  
٧٨٢  
٧٨٣  
٧٨٤  
٧٨٥  
٧٨٦  
٧٨٧  
٧٨٨  
٧٨٩  
٧٩٠  
٧٩١  
٧٩٢  
٧٩٣  
٧٩٤  
٧٩٥  
٧٩٦  
٧٩٧  
٧٩٨  
٧٩٩  
٨٠٠  
٨٠١  
٨٠٢  
٨٠٣  
٨٠٤  
٨٠٥  
٨٠٦  
٨٠٧  
٨٠٨  
٨٠٩  
٨١٠  
٨١١  
٨١٢  
٨١٣  
٨١٤  
٨١٥  
٨١٦  
٨١٧  
٨١٨  
٨١٩  
٨٢٠  
٨٢١  
٨٢٢  
٨٢٣  
٨٢٤  
٨٢٥  
٨٢٦  
٨٢٧  
٨٢٨  
٨٢٩  
٨٣٠  
٨٣١  
٨٣٢  
٨٣٣  
٨٣٤  
٨٣٥  
٨٣٦  
٨٣٧  
٨٣٨  
٨٣٩  
٨٤٠  
٨٤١  
٨٤٢  
٨٤٣  
٨٤٤  
٨٤٥  
٨٤٦  
٨٤٧  
٨٤٨  
٨٤٩  
٨٥٠  
٨٥١  
٨٥٢  
٨٥٣  
٨٥٤  
٨٥٥  
٨٥٦  
٨٥٧  
٨٥٨  
٨٥٩  
٨٦٠  
٨٦١  
٨٦٢  
٨٦٣  
٨٦٤  
٨٦٥  
٨٦٦  
٨٦٧  
٨٦٨  
٨٦٩  
٨٧٠  
٨٧١  
٨٧٢  
٨٧٣  
٨٧٤  
٨٧٥  
٨٧٦  
٨٧٧  
٨٧٨  
٨٧٩  
٨٨٠  
٨٨١  
٨٨٢  
٨٨٣  
٨٨٤  
٨٨٥  
٨٨٦  
٨٨٧  
٨٨٨  
٨٨٩  
٨٩٠  
٨٩١  
٨٩٢  
٨٩٣  
٨٩٤  
٨٩٥  
٨٩٦  
٨٩٧  
٨٩٨  
٨٩٩  
٩٠٠  
٩٠١  
٩٠٢  
٩٠٣  
٩٠٤  
٩٠٥  
٩٠٦  
٩٠٧  
٩٠٨  
٩٠٩  
٩١٠  
٩١١  
٩١٢  
٩١٣  
٩١٤  
٩١٥  
٩١٦  
٩١٧  
٩١٨  
٩١٩  
٩٢٠  
٩٢١  
٩٢٢  
٩٢٣  
٩٢٤  
٩٢٥  
٩٢٦  
٩٢٧  
٩٢٨  
٩٢٩  
٩٣٠  
٩٣١  
٩٣٢  
٩٣٣  
٩٣٤  
٩٣٥  
٩٣٦  
٩٣٧  
٩٣٨  
٩٣٩  
٩٤٠  
٩٤١  
٩٤٢  
٩٤٣  
٩٤٤  
٩٤٥  
٩٤٦  
٩٤٧  
٩٤٨  
٩٤٩  
٩٥٠  
٩٥١  
٩٥٢  
٩٥٣  
٩٥٤  
٩٥٥  
٩٥٦  
٩٥٧  
٩٥٨  
٩٥٩  
٩٦٠  
٩٦١  
٩٦٢  
٩٦٣  
٩٦٤  
٩٦٥  
٩٦٦  
٩٦٧  
٩٦٨  
٩٦٩  
٩٧٠  
٩٧١  
٩٧٢  
٩٧٣  
٩٧٤  
٩٧٥  
٩٧٦  
٩٧٧  
٩٧٨  
٩٧٩  
٩٨٠  
٩٨١  
٩٨٢  
٩٨٣  
٩٨٤  
٩٨٥  
٩٨٦  
٩٨٧  
٩٨٨  
٩٨٩  
٩٩٠  
٩٩١  
٩٩٢  
٩٩٣  
٩٩٤  
٩٩٥  
٩٩٦  
٩٩٧  
٩٩٨  
٩٩٩  
١٠٠٠



# ندوة عن تاريخ الأمة الإسلامية بين الموضوعية والتحيز

عبد المجيد شكرى

أجل حاضر أفضل ومستقبل أقوى وأعظم  
للأمة الإسلامية وقد استمرت أعمال الندوة  
ثلاثة أيام متتالية ( ٢١ - ٢٣ أكتوبر  
١٩٨٩ - ٢١ - ٢٣ ربيع الأول  
١٤١٠ هـ ) تم خلالها مناقشة ثلاثين بحثاً  
نعرضها فيما يلي .

## ● الموضوعية والتحيز في الكتابة التاريخية .

جعل الأستاذ الدكتور محمد عبد الرحمن  
برج عبد كلية الآداب جامعة المنوفية من  
موضوع الندوة المعلن مجاًلاً أساسياً لدراسته  
الثانية المفصلة ، ونعني به « الموضوعية  
والتحيز » فهو قد أراد وضع النقط فوق  
الحروف من البداية موضوعاً المقصود  
بالموضوعية والمقصود بالتحيز في الكتابة  
التاريخية ، ولهذا نجله يبدأ دراسته بعرض  
آراء العلامة الألماني ( رانكه ) [ ١٧٩٥ -  
١٩٨٦ ] الذى يؤكد أن المؤرخ لا ينبغي  
عليه أن يقف عند حد استخدام المصادر  
المعاصرة للفترة التى يبحثها ، بل عليه أن  
يجرى دراسة شخصية وميول ونسائط  
وظروف صاحب هذا المصدر ، ومعنى ذلك  
أن كل المؤرخ أن يتعرف بقدر الإمكان على  
الجانب الشخصى للمؤرخ عند سرده

عقدت بكلية الآداب جامعة الزقازيق  
ندوة فكرية بحثية موسعة ما بين ٢١ -  
٢٣ أكتوبر ١٩٨٩ تحت عنوان : « تاريخ  
الأمة الإسلامية بين الموضوعية والتحيز . »  
وذلك بالتعاون بين جامعة الزقازيق ورابطة  
الجامعات الإسلامية ، وقد حضر جلسة  
الافتتاح ١ . د محمد عبد اللطيف رئيس  
جامعة الزقازيق و ١ . د عبدالله بن عبد  
المحسن التركي رئيس رابطة الجامعات  
الإسلامية ورئيس جامعة الإسام محمد بن  
سعود الإسلامية ورئيس الندوة و ١ . د .  
رافت غنيمى الشيخ عميد كلية الآداب  
جامعة الزقازيق . وأمين عام الندوة  
والأستاذ الدكتور مصطفى النجار الأمين  
العالم لاتحاد المؤرخين العرب وعدد كبير من  
المسؤولين التنفيذيين والمفكرين الإسلاميين  
والباحثين وأساتذة الجامعات ورجال  
الإعلام والمهتمين بموضوع الندوة من مصر  
والعالم الإسلامى ، والتي جاءت تعبيراً عن  
الحاجة الملحة لإعادة قراءة تاريخنا الإسلامى  
بموضوعية كاملة وأعادة كتابته على أسس  
سلمية بهدف تبصير الأمة الإسلامية بعوامل  
قوتها ، وتقوية ذلك التاريخ من سوءات  
التحيز من قبل أعداء الأمة الإسلامية  
وغيرهم عن يعلمون ومن لا يعلمون من

للأحداث . كما نادى ( وائكه ) بأن على المؤرخ ألا ينظر إلى الماضي بمنظار الحاضر . وردا على سؤال يقول : هل من الممكن أن نعيد بناء الماضي ونصوره كما كان غامساً ؟ يأتي الجواب في رأى الكثير من الباحثين السلبين اعتباراً بأن ذلك غير ممكن وبأنهم ( كارل بيكر ) الذى أوضح مدى ما تقع فيه من خطأ فادح حين نقول عن حقيقة من الحقائق التاريخية إنها حقيقة ثابتة .

لقد أثارت هذه الدراسة نقاشاً طويلاً أثناء فعاليات الندوة حيث أنها تتناول الأساس الذى قامت عليه الندوة وجاءت بمثابة تحذير من خطورة قرأة ما يرد في كتب التاريخ كحقائق ثابتة ، وبالنسبة لتاريخ الأمة الإسلامية يجب علينا أن نفقه في مواجهة التحيز الذى يصل إلى حد العداء الكامل من جانب الكثير من المستشرقين ومن المؤرخين الأجانب الذين يتناولون تاريخ الأمة الإسلامية ، فهم يتعمدون دوماً عن الموضوعية وينحازون دوماً لأفكارهم المعادية للإسلام حيث تغلب على كتاباتهم الذاتية والتحيز والبدع عن الموضوعية ، وقد ضرب الأستاذ الدكتور محمد عبد الرحمن براج مثلاً بالتحيز الواضح في كتابه القرنين لتاريخ الجزائر وما سجلوه من العصر العثماني ومحاوله بعضهم التقليل من أهمية الحكم العثماني في الجزائر الذى يقولون إنه لم يتجاوز منطقة الساحل بينما الجزائر بحدودها الجغرافية الواسعة إنما هي من خلق فرنسا في العصور الحديثة بينما يتناول بعض المؤرخين الجزائريين ذلك بالدراسة والتأكيد على أن هذه الفترة العثمانية بمثابة المعبر الزمنى الذى حافظ على قيم الجزائر وتراثها ومقوماتها الإسلامية العربية التى تمتعت جذورها ورسخت أثناء الوجود العثماني .

ومع ذلك فإن الأستاذ الباحث يخلص إلى القول بأننا إذا كنا نأخذ على الفرنسيين تحيزهم هذا فلتنا نأخذ على بعض الجزائريين تغلب العاطفة القومية فيما يكتبون وكلا الجانبين بعيد عن المنهج التاريخي السليم .

## ● التحيز في كتابة التاريخ الاسلامي

حظي موضوع التحيز العدائى في كتابة التاريخ الإسلامى باهتمام العديد من الباحثين في الندوة حيث تقدم أكثر من باحث بدراسة تحمل عنواناً واحداً هو أثر الاستعمار في تشويه تاريخ الأمة

الإسلامية ، فهناك دراسة تحمل هذا العنوان للأستاذ الدكتور شوقي عطا الله الجمل أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر بكلية الآداب بجامعة القاهرة ، ونحت نفس العنوان نجد دراسة أخرى للأستاذ الدكتور محمد محمود السروجي أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر بكلية الآداب جامعة الاسكندرية وإن كان الأول قد أشار إلى دور العرب في كتابة تاريخ أممهم الإسلامية ، وحول نفس الموضوع نقراً دراسة أخرى عن أثر الاستعمار والتبشير في تشويه تاريخ الجزائر ( ١٨٣٠ - ١٩٦٢ ) للدكتور نبيل أحمد البلامي الأستاذ المساعد بقسم التاريخ بكلية الآداب جامعة الزقازيق ثم دراسة أخرى عن تشويه تاريخ الأمة الإسلامية للأستاذ الدكتور رافت غنيمى الشيخ عميد كلية الآداب جامعة الزقازيق جاءت تحت عنوان « أفرصة أم جهاد بحري إسلامي - صفحة من محاولة تشويه تاريخ الأمة الإسلامية » . وقد أثبت في تلك الدراسة الدور اللا أخلاقي للاستعمار في تشويه صورة النشاط البحري العربى الإسلامى الذى تمتعه بالفرصة بينما كان ذلك النشاط جهاداً بحرياً إسلامياً ضد سفن أسبانيا والبرتغال وفرسان القديس يوحنا وقد جاء ذلك رداً على اعتدادات أساطيل تلك الدول على سفن المسلمين القارين من الاضطهاد بعد سقوط الأندلس إلى أقطار شمال أفريقية العربية الإسلامية ، وكذلك قيام البرتغاليين والأسبان بالاستيلاء على عدد من المدن العربية في شمال أفريقية ، وقد أثبت البحرية الجزائرية والطرابلسية ( الليبية ) والتونسية والمراكشية ( المغربية ) والعثمانية بلاداً رافعا في مواجهة عدوان القوى الأوروبية على المسلمين وأراضهم .

● أما الأستاذ الدكتور البدرابى زهران عميد كلية الآداب - قنسا - جامعة أسبوط ، فقدم دراسة عن الاستشراق المشبوه وصوره في تشويه تاريخ الأمة الإسلامية وأوجبتنا حاله ، إذ يذكر أن أهم أهدافهم بصفة عامة هو عمارية الإسلام والباحث عما قد يتصوره نقاط ضعف فيه مع حجب حقائق الإسلام عن أتباعهم ومحاولة التبشير وتصوير المسلمين بالإضافة إلى العديد من الأهداف العلمية والتجارية والسياسية والاستعمارية بصفة أساسية .

● وفي ذات الإطار الفكرى عن التحيز العدائى يتحدث الأستاذ الدكتور سعد بن حسين عثمان عميد كلية اللغة العربية والعلوم الاجتماعية - أبها - جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية في دراسة تحمل عنوان « التحيز في كتابة التاريخ الإسلامى » عدداً مفهوم التحيز في رايه فهو يجعل كل من كتب التاريخ الإسلامى أو يستخدم المنهج العلمى تحيزاً ولو كان من أبناء الأمة الإسلامية ، وهو يتحدث عن قوى متحالفة ضد الإسلام عملت على إبراز ما تصورته جوانب ضعف فيه وبجهاول جوانب القوة فأدخلت العديد من الشبهات والروايات الضعيفة والغريب مؤكدة وحرفت جوانب أخرى من النصوص وذلك لإقراأ أشياء غير واقعية ونشر الويعة والفرقة بين أبناء المسلمين ، ولذلك فإن حماية التاريخ الإسلامى من أقلام الغرضيين والحقائدين أصبح أكثر ضرورة من أجل المحافظة على ديننا وتراثنا .

ومضى الأستاذ الدكتور سعد بن حسين عثمان في تحديد وشرح الدور المشبوه لبعض المستشرقين الذين كانوا دوماً معاديين للاستعمار وبعض الشيعة لأن المعاناة الأعظم قد جاءت من جانبهم ليسهم في التحيز ، ولأن كتاباتهم كانت مصدراً من مصادر المستشرقين ، بينما أقاموا فكرة القوميات وعملوا على ترسيخها هم أيضاً من أعداء الإسلام فهم يعملون على استمرار التجزئة والتشاحن والبغضاء بين أبناء المسلمين .

هذا وينهى الأستاذ الدكتور سعد بن حسين عثمان دراسته بالندوة إلى إعادة النظر في دراسة التاريخ الإسلامى وتصحيح الأخطاء الواردة فيه على أسس جديدة وأن ينظر إلى الحياة الإسلامية من زواياها الصحيحة حتى تظهر كل إشعاعاتها وتكتشف بكل عناصرها ومقوماتها .

## ● التأثيرات الثقافية والسياسية

### الاستعمارية

### والتأثيرات الفكرية الأوربية وأثرها

وناقشت الندوة دراستين متميزتين يجمعها خيط واحد ، إذ تتناول الدراسة الأولى التأثيرات الثقافية والسياسية الاستعمارية على تاريخ الشعوب الاسلامية للأستاذ الدكتور محمود حلمى مصطفى بينما تتناول الدراسة الثانية التيارات الفكرية

الأوربية وتأثيرها في المجتمع الإسلامي للاستاذ الدكتور السيد حنفي عوض ، وفي الدراسة الأولى يتحدث الباحث بأسباب عن السياسة الاستعمارية بصفة خاصة وأساليبها في قهر الشعوب والسيطرة عليهم عسكريا وإداريا واقتصاديا وسياسيا وفكريا ، وكيف يجازبون مقومات القومية كالتعليم واللغة والدين ، والحصل على لبر لغاتها البولية للمستعمرة ولغتها ، ويؤكد الباحث أن الاستعمار الذي اتخذ اشكالا مختلفا بعد أن طاف البلاد التي احتلها قد عاد بصورة أخرى ، بل فعل كل بيت عن طريق أجهزة الاعلام الجماهيري مثل الراديو والتلفزيون والسينما والصحافة والكتابات والسيطرة على مصادر الأنباء هادما للبلغة والفكر والروحى والأخلاق والتقاليد والعادات عند الضحايا والكتابر .

أما الدراسة الثانية عن التيارات الفكرية الأوربية وتأثيرها في المجتمع الاسلامى فقد جاءت دراسة موسومة تاريخية ، مفترقة حقا ، تغطي فترة زمنية تمت من بداية القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين ، والباحث هنا يؤكد على وجود علاقة بين تيارات الفكر الأوربي إلى عداوته ولغذاه للمجتمع الإسلامى من خلال نظرة محدودة ومختصرة ضد الدين الإسلامى ، تلك العداوة التى نشأت تحت تأثير فلسفة التاريخ في مسيرة الحضارة الإنسانية والخرسكة العقلية بين العلم واللاهوتية وصور المعارك العسكرية بين قوى الغرب المسيحى من ناحية وبين قوى الشرق الإسلامى من ناحية أخرى ، وما أضر عنه هذا الصراع من نتائج طيبة للحداثة بين الشعوب ، وهذا وقد قام الباحث بمناقشة متأنية لأفكار تلك التيارات ملصقا إياها إلى أحزاب ثلاث

الخطبة الأولى وتبدأ من أوائل القرن التاسع عشر إلى منتصفه تقريبا وفيها تيار الفكر الأوربي الذى يسعى إلى تأسيس فلسفة جديدة لمسيرة المجتمعات وتقدمها مع تفريع الأديان من عقائدها .

الخطبة الثانية وتبدأ من منتصف القرن التاسع عشر إلى نهايته ويبدو فيها تيار الفكر الإسلامى الذى يستند إلى الحركة الثقافية الإصلاح ومواجهة التيارات الفكرية الأوربية التى تحاول التشكيك في دور الإسلام الحضارى .

ثم الخطبة الثالثة وتبدأ من أوائل القرن العشرين إلى منتصفه ، وقد جاء مع بدايات القرن العشرين حصاد الأيدولوجيات التى اعتنق فيها نخبة من المثقفين المصريين المتبعين إلى بعض الدول الأوربية تحت تأثير الأفكار والمذاهب الاجتماعية والسياسية التى سيطرت عليها دعساوى الحرسية والاشتراكية والخرسكات الاشتراكية والتضاربات العمال في المشاركة السياسية وقد جاءت أفكارهم غير متوافقة مع طبيعة المجتمع وثقافته الروحية .

هذا ويخلص الباحث الأستاذ الدكتور السيد حنفي عوض إلى القول بأن التيار الأوربي يحصل في طياته إلى المجتمع الإسلامى بشكل عام ومصر بصفة خاصة بذور التشكيك في مسار الحضارة الإسلامية وعقيدتها إلا أن أهم ما يلفت النظر أن التيار قد حرك انصهرة الفكرية لعلماء المسلمين وأبغضهم نحو النقد الذى للوضع الدئالى الفسردى الذى كان يمثل التمسك بالاصول الدينى .

## ● الملوك والأيرانيون الشيعة وكتابه التاريخ الإسلامى

وناقشت الندوة أيضا دراستين كتبتهما المنشورات التى تنهضها الساحة العربية والإسلامية حاليا أهمية كبيرة ونهى بها أساسا محولات الصراع القائم بين إيران وجاراتها ، وجسدت الدراسة الأولى تحت عنوان الإيرانيون الشيعة وكتابه التاريخ الإسلامى ، للأستاذ الدكتور محمد السيد هبيل المؤمن أستاذ الدراسات الإيرانية بجامعة عين شمس وفيها يؤكد على ضرورة التوصل أمام كتب التاريخ التى كتبها المؤرخون الإيرانيون الشيعة لما لها من ميع خاص في كتابة تاريخ الأمة الإسلامية يقوم

هذه محقائق التاريخ الإسلامى وتفسره بما يوافق أفكارهم ، فمبجهم تحكيمه نظريات ثلاث هى : (١) نظرية الاستعصاف وتقوم على أساس أن الشيعة هم الجماعة المطلوبة التى استعصفت على الأرض على مر التاريخ نتيجة تشكيمه سابق . (٢) ونسظرية الاغتراب التى تقوم على أن الشيعة بحكم ما لا فوه من اضطهاد اضطروا إلى الفرار بدنيهم والاغتراب عن الناس والمجتمع أو التفرع داخل نفس أو ترك أوطانهم أو الإقامة في الصحارى والقبلى . (٣) ثم

نظرية المصاحبة مع التاريخ وتقوم على أحداث الجسباب السى أو السريسر إلى أحداث تاريخهم . وهم يقسمون التاريخ إلى فترتين أو قسمين : (١) التاريخ العام ويتناول الأحداث من خلق العالم حتى العهد الذى يكتب فيه المورخ ويربطون فيه بين بداية العالم وبداية تاريخ إيران حتى أنهم يزعمون أن ( كيمرث ) أول ملوكهم هورام عليه السلام أو أحد أجداده أو من أحفاده لوح . (٢) أما القسم الثانى فهو التاريخ الخاص ويتناول أحداثا تتعلق بخولة من الدول المحلية أو ظاهرة من الظواهر التاريخية أو فرقة من الفرق الساسية أو للمذاهب من خلال الاستعصاف والاغتراب .

ويؤكد الأستاذ الباحث هنا على انجبال المؤرخين الإيرانيين الشيعة إلى الخرسة الشعبية التى تقوم على تفصيل المجمع على العرب وتلميز العرب والطنن عليهم كبا أهم يعتبرون الشيعة بداية نمشة الإيرانيون بعد الإسلام وبداية لبانهم ضد الحكام المستعصفين بنسبهم وحضارتهم وهكذا أصبحت الشعبية أسلوبا لمؤرخى إيران المعاصرين بل هم يهدون إلى معالجة تاريخ ( القراسطة ) من ذات المستقل وتقولون إن حركة القراسطة نمشة عظيمة كبيرة ضد إصطاع البدو ( العرب ) كما اهدموا بذكر التفاصيل الدقيقة للحركات السياسية والمذهبية والأحادية المضادة للحطالة الإسلامىة . كما كان اهتمامهم ( بالديانة ) كبيرة حيث كان للديانة سلطة على الخلفاء العباسيين في بدهاء ولأهم أحوال المذهب الشيعى بطغوس واحتفالاته في بغداد فاما وعلى العكس من ذلك فنحن نرى المؤرخين الإيرانيين الشيعة يقولون مؤلفا معادبا للسلاجقة لأيم من السنة . إلا أن الأستاذ الدكتور محمد السيد هبيل المؤمن كباحث منصف يردود فليذكر بعض إيجابيات عدة من المؤرخين الإيرانيين الشيعة .

أما الدراسة الثانية لجسدت بعنوان الموسوعات التاريخية في العصر الملوى بين الموضوعية والتحيز للأستاذ الدكتور أحمد السيد الحسيس الذى يسجل في دراسته كيف استطاع الملوك لمطهم الخلافة العباسية وكيف قاموا بإحراق الكتب وقتل الأبناء وتشريدهم وقد نتج عن ذلك ضعف أمر اللغة العربية في إيران واستعادت الفارسية مكانتها القديمة وازدهر النثر الفارسى وكان



الوزراء والعمال الذين يتولون المناصب الرئيسية في دولة المفلول من الإبرانيين ومع ذلك فقد ازدهر فن التاريخ في العصر المفلول ووصل إلى قمته وظهر مؤرخون كبار من بينهم رشيد الدين فضل الله الهمداني مؤلف موسوعة (جامع التواريخ) ويعتبر أكبر مؤرخي الفرس وعظما ملك الجوسوي وموسوعة الضمخة (تاريخ فاتح العالم) كلها لكشاي) وقد غلبت الأستاذ الباحث إلى القول بأن العصر المفلول يعتبر نقطة تحول في الكتابة التاريخية عند الفرس كما أننا لا نستطيع إغفال المصادر الفارسية عند كتابة التاريخ الإسلامي سواء منها المؤرخية أو الشعرية خاصة أن سواطين الحزن واضحة وسهل اكتشافها لأنها مليئة بالمفردات والمعادن ثم ينتهي الباحث إلى الحديث عن أهمية نظرية مصادر التاريخ في الشراب والمبالغات والأحداث المخفلة لجدير بنا أن نتحرى الدقة في الصياغة واتخاذ الموضوعية مباحاً لبعضين عن التحيز.

## ● توصيف التواريخ الخطياري الإسلامي خدمة الأمة الإسلامية

أما الأستاذ الدكتور عبد الحليم عويس يستدأر بأربعة الجامعات الإسلامية الأستاذ بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية فقد لقم بدراسة متكاملة عن توصيف التاريخ الخطياري الإسلامي خدمة الأمة الإسلامية قدم فيه عرضاً مفصلاً عن المناهج العلمية لتفسير التاريخ ، فمقدرون طويلاً والبحث عن المنهج التاريخي الأصح لكتابة التاريخ الإنسان وفلسفة التاريخ يمثل من الممكنين والمؤرخين في العالم كله مكانة عظيمة ، فاللهو والمسيحيون قد تأثروا بمعتقدهم تأثراً كبيراً وبأسارى في تفسيرهم للتاريخ وتقسيم مراحله ، فهم قد بدأوا تاريخهم وتقسيمها بما بدأت به الفروا لرجعوا إلى الجنية التي عاش فيها آدم وحواء قبل هبوطها على الأرض ، وقسموا التاريخ إلى قسمين رئيسين هما المرحلة التي سبقت خروج آدم من الجنة والمرحلة التي أعقبت ذلك الخروج ، كما أن الإغريق قسموا عصور التاريخ إلى خمسة أقسام : القديم والقصي والبرونزي وعصر الأبطال والعصر الحديث وذلك طبقاً لفكرة أعضامهم ، ثم جاء الآباء المسيحيون الأول ، فجدلوا العصر

الذهبي قرناً بالعصر الذي صاى فيه الإنسان في الجنة ثم الخطيئة ، وجاء مؤرخو العصور الوسطى فافكروا بهذه التقسيمات وكان من أهم أعمال المؤرخين المسيحيين هو وضع خلفية تاريخية للعقيدة المسيحية ولتعدادات مكانة التاريخ الولي ، ومع ظهور (مارتن لوتر كننج) أصبحت العقيدة الدينية والمنظمات التابعة لها صاحبة المقام الأكبر والأول في مقام البحث التاريخي ، كما صير التاريخ الصاى على أنه الصراع بين الله والديتوان .

وقد حدثت مغفريات عديدة من أهمها عبور الأطلنطي واكتشاف الدنيا الجديدة ولجساح الكشوف الجغرافية وخرروج الأوربيين في حركتهم التوسعية الاستعمارية وتفرعهم على الكرة الأرضية لم اكتشاف خصائص النظام الكول وحركة الكواكب وقيام (بيكون) و (ديكارت) و (جون لوك) بوضع الاكتشافات العقلية في فكر فلسفي مستقيم ، فظهر التفسير الاجتماعي للتاريخ ، وهكذا تعرضت مناهج البحث التاريخي لتوجيه الديني والفكري والقومي إلى أن جاءت الفلسفة المائية الماركسية التي قامت بتوظيف التاريخ وتفسيره خدمة الأفكار الماركسية والحرب على الأديان وإعلاء راية الإخلاء ، لكن المؤرخ (أرنولد تويني) جاء ليواجه التفسير المادي بتقديم تفسير أكثر لاهوتية وقسالية ، ثم غلبت الأستاذ الدكتور عبد الحليم عويس إلى القول :

— ويعتبر العالم الإسلامي مع الأسف نشأنا في هذا البحث السلاط ، فلا زال البحث التاريخي لا يتم إلا في القليل بل بتطبيق مناهج البحث التاريخي وفلسفة التاريخ ...

هذا ويذكر الأستاذ الباحث المؤرخين الإسلاميين إلى البحث في بئنا الداخلي ول تطوير كياننا ول البحث عن وسائل القوة في داخلنا ومن خارجنا ول فقه سنن الله الكونية والإجتماعية في التطور والبقاء ، فلا سيل إلى بئنا في هذا العالم إلا عن هذا الطريق وحل المسلمين أن يتقدموا إنصافاً لرسلتهم وخطابهم بجهودهم في مجال فلسفة كونية وتاريخية أصيلة تقدم على ركائز التصور الإسلامي الأساس مع التأكيد على أهمية تفسير التاريخ من خلال رؤية إسلامية واضحة وحول ذلك يقول :

— إن أهم ما يميز الرؤية الإسلامية للتاريخ ويوجهها أن لها ثوابت تتصل بالقوانين والسنن الكونية التي لا تتغير وتتصل بالضرورة الإنسانية المكونة في الإنسان والتي لا تتغير أيضاً .

## ● منهج أدياء التنوير في كتابة تاريخ الأمة الإسلامية

أما الأستاذ الدكتور محمد محمد الجواهري فتناول في دراسته التي تحمل عنوان « مناهج أدياء التنوير في كتابة تاريخ الأمة الإسلامية » ثلاثة من أدياء التنوير وهم : لافالته من كتابة تاريخ الأمة الإسلامية ، ولالته من أسئلة كلية الآداب في الجامعة المصرية الأولى وهم الأستاذة أحمد أمين والدكتور طه حسين وعبد الحميد الحيدوي وكان لثلاثهم قد افكروا على الأشراف في عمل كبير لكتابة تاريخ الأمة الإسلامية على أن يتناول أحمد أمين الحياة العقلية وطه حسين الحياة الأدبية والحيدوي الحياة السياسية ، والأستاذ الباحث هنا لم يتناول جهود أدياء التنوير الآخرين ومنهم كتاب التراجم الإسلامية لمثال الدكتور محمد حسين هيكل في « حياة محمد » والمفاد في « المفردات » و « فاضلة الزهراء » وطه حسين في « الشيطان » وأحمد أمين نفسه في « زعماء الإصلاح » ول في « هارون الرشيد » ، والحقيقة أن أحمد أمين هو وحده الذي استطاع القيام بهمة — كما يقول الباحث — كافضل ما يكون من خلال أعماله فجر الإسلام ( جزء واحد ) وضحى الإسلام ( جزاء ) وظهر الإسلام ( أربعة أجزاء ) ويعزم الإسلام ( جزء واحد ) . أما طه حسين فقدم ما يسمى بالإسلاميات : مبراة الإسلام ، و « حل هشام السيرة » [ سلسلة أجزاء ] ، و « الودع الحق » و « الفتنة الكبرى » ( ١ ) عثمان ( ٢ ) و « حل وبنو » وإن كانت أعمال طه حسين لا تتكامل مع بعضها كأعمال أحمد أمين .

هذا ويحدد الباحث الأستاذ الدكتور محمد محمد الجواهري في دراسته الإنجازات التي تحققت من خلال كتابات أدياء التنوير في التاريخ الإسلامي وأهم تلك الإنجازات :

- ١ - تأكيد الصفة الإلهية للنبوة المحمدية
- ٢ - وأن الإسلام دين من عند الله .
- ٣ - وضع الظواهر التاريخية الدالة على التعطش إلى دين ليس قبل الإسلام في وضهمها

الصحيح . ٣ - إيضاح تاريخ الذنابات السماوية عند العرب فيما قبل الإسلام . ٤ - دراسة أثر الدين في أدب الأمة الإسلامية . ٥ - الوعى بوجود الشخصية الإسلامية . ٦ - إتاحة تاريخ الإسلام مكتوباً بلغة الإسلام . ٧ - الدين فوق الدولة وفوق الحضارة وفوق القومية . ٨ - النجاة من التعصب للمنجى الاستشراقى . ٩ - النجاة من التعصب الخفى للمتعمهين والقرويين والشعبيين . ١٠ - دراسة الصلة بالثقافات الشرقية . ١١ - إتاحة التاريخ الإسلامى مفرواً بطريقة أدبية مشوقة للقارى . ١٢ - النجاة من التعصب للفهم الشخصى . ١٣ - الموازنة بين منهجى التاريخ : دراسة تعاقب الأحداث ودراسة الحدث . ١٤ - تقدير حقيقة وطبيعة الدور البارز لأعلام المسلمين .

## ● دراسات وأبحاث على درجة كبيرة من التميز

وبالإضافة إلى ما سبق عرضه من دراسات وأبحاث فقد حفلت الندوة بالعديد من الدراسات والأبحاث الأخرى التى جاءت على درجة كبيرة من التميز والتى تعتبر بحق إضافات بالغة الأهمية فيما يتعلق بموضوع الندوة وإن كان المجال لا يتسع لعرضها جميعاً ومن بينها :

- ١ - الخلق بين لغة الاجتماع السنى وعلم الاجتماع الخلدونى « للأستاذ الدكتور كمال محمد دسوقي وضوابط ومعايير أساسية في منهج كتابة التاريخ الإسلامى للأستاذ الدكتور عماد الدين خليل ، « ابن مسكويه وفلسفة التاريخ » للدكتور سميد مراد ، « أصول ومصادر تاريخنا الإسلامى والمؤرخ المعاصر » للأستاذة الدكتورة سيدة اسماعيل كاشف ، « بعض الأفكار الخاطئة عن تاريخ الأمة الإسلامية عند بعض المؤرخين الأجانب » للأستاذ الدكتور عبد الوهاب بكر « حول مصادر للتاريخ الإسلامى لا يستندونها للمؤرخون » للأستاذ الدكتور السيد عبد العزيز سالم « نماذج من الأخطاء الواردة في تاريخ الأمة الإسلامية الحديث والرد عليها » للأستاذ الدكتور عبد المعص الجيمى ، « منهج لدراسة التاريخ العربى وتطبيقه على تاريخ مصر الحديث » للأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم .

## ● الشباب من عناصر إثراء الندوة

وقد حظيت جميع تلك الأبحاث والدراسات وما لم يتسع المجال لذكره باهتمام بالغ من جمهور الندوة من العلماء والباحثين والمفكرين وأساتذة الجامعات من مصر والعالم العربى وطلاب جامعة الزقازيق الذين كان وجودهم كعنصر شاب من عوامل إثراء الندوة والجوانب التى تناولها الحوار والمناقشة وقد اتسمت متابعتهم ومشاركاتهم بالموضوعية والإيجابية .

## ● توصيات الندوة

هذا وقد انتهت أعمال الندوة في جلسة ختامية خاصة أعلن فيها الأستاذ الدكتور رأفت غنيمى الشيخ أمين عام الندوة البيان الختامى للندوة وتوصياتها التى كان من أهمها :

١ - التأكيد على أهمية أن تنتشر محاولات إعادة كتابة التاريخ الإسلامى من خلال رؤية واضحة للتفسير الإسلامى للتاريخ البشرى يستمد أصوله من كتاب الله وسنة رسوله والإدراك الشامل للخصائص الأساسية التى تميز الأمة الإسلامية عن غيرها .

٢ - عدم التسليم بالرواية التاريخية بل لابد من اتخاذ موقف نقدى منها .

٣ - عدم التسليم بالمعطيات الاستشراقية والتعامل معها تعاملأ نقدياً واعياً .

٤ - تحقيق قدر من التوازن في الدراسة التاريخية بين الجانب العسكرى السياسى وبين الجانب الحضارى وإعطاء مساحة أوسع للمسألة الحضارية .

٥ - تجاوز اعتماد التقسيم التقليدى الموروث لمراحل التاريخ الإسلامية والذى يعتمد التبدل الفوقى ولابد من متابعة التغيرات العميقة على مستوى المجتمع لرصد المعابر الحضارية الفاصلة في تاريخ الأمة الإسلامية ، هذا بالإضافة إلى ضرورة متابعة الفعالية العقيدية والتشريعية على مستوى المجتمعات الإسلامية ، وعدم تقليص هذه المسألة الحيوية وصرها في التبدلات السياسية والقيادات الإسلامية .

٦ - لابد من الإنفاة قدر الإمكان من مناهج البحث العالمية الحديثة والإفادة من

العلوم المساعدة مع تجاوز الفلسفات والرؤى الذهنية الضالة ولأن يتم ذلك إلا بتأصيل منهج إسلامى متميز في البحث التاريخى .

٧ - ضرورة إعداد دائرة معارف تاريخية إسلامية شاملة متخصصة يشرف عليها علماء وباحثون ومؤرخون إسلاميون حيث الاعتماد الآن على دوائر معارف تاريخية إسلامية أشرف على إعدادها مستعمرون ومغرضون جانبهم الموضوعية والنزاهة .

٨ - ضرورة إعادة النظر في دراسة التاريخ الإسلامى وتصحيح الأخطاء الواردة فيه .

٩ - الجمع والاستقصاء للروايات المختلفة الواردة في الحادثة الواحدة وردها إلى مصادرها ومتابعها ثم تحقيقها ونقدتها .

١٠ - أن تكون المصادر الإسلامية والعربية الموثوق في دين أصحابها وفى موضوعيتهم هى المرجع الأول والأساس في كتابة التاريخ الإسلامى .

١١ - توجيه الجهود صوب إخراج المخطوطات والوثائق المطوية إلى النور ونشرها وتنظيمها ووضعها تحت يد الباحثين .

١٢ - تأصيل منهج التفسير الإسلامى للتاريخ على أساس أنه المنطق الوحيد الحق للنظر في التاريخ وتقويم الوقائع واستخلاص العبر والسنن الاجتماعية .

١٣ - متابعة المنهج الخاصصة للمشتشرقين داخل الوطن الإسلامى على أساس أنها أشد خطراً من المشتشرقين أنفسهم ولا تنح لأصحابها فرصة السيطرة على مقاليده أمورنا الثقافية وتوجيهها في الطريق الخطأ .

١٤ - الاهتمام بالمصادر الإسلامية المكتوبة باللغات الأردية والتركية والفارسية والسواحلية وغيرها من اللغات الإسلامية عند كتابة التاريخ الإسلامى .

١٥ - ضرورة الاعتماد على الوثائق الأصلية عند كتابة تاريخنا مع تمحيص هوية الكاتب وإتقانه الفكرية والاعتماد على القرآن الكريم والسنة النبوية على أنها الأساس لكتابة تاريخ الأنبياء والسيرة النبوية ♦



## السقوط خارج الزحام

طارق المهدوي

كان ينقل قدميه بصعوبة وسط أكفاس البشر التي تكومت على شريط المحطة الضيق لإنساح المجال للسائقين الذين يتسابقون في الوقوف والإقلاع . أخذ الباعة الجائلون يشدون نداءاتهم المتقاطعة على السلع المتباعدة ، حاول الإقتراب منهم للتعرف على ما يبيعونه . فإذا بمشرات الأصوات تملو إلذاناً يوصلون الأتوبيس المتجه إلى « امبابية » ، استدار ليحشر نفسه بين المتزاحمين على باب الصعود ، أوقفته امرأة ملفوفة القوام وسألتها عما إذا كان الأتوبيس متجهاً إلى « الهرم » ، رغم أجابته بالنفي إلا أنها صعدت خلفه وهي تمسك بيده ، لم يعلق على الأمر ، فمالث على أذنه وطلبت منه أن ينفك لها جنبها لتدفع ثمن التذكرة ، ربت على كتفها وطلب من الكساري تذكرتين .

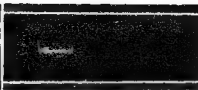
كانت هناك جماعة من الشباب يتابعونها باهتمام بالغ ، ضمير أحدهم يمينه للأخر فقام ودعاها للجلوس ، لم تجد مبرراً للرفض فألقت بقوامها الملفوف على المقعد الخالي . دفعه تدفق الأمواج البشرية بعيداً عن مجلسها وعجز بصره عن النفاذ عبر الزحام إلى عينيها . إنتقطه واحد من جيرانه وظل يحدته بحماس عن ضرورة جمع الأموال من السكان لترتيب ماكينة ضخ المياه للمعمارة ، جاءت المحطة فدفعه الجار أمامه لكي يلحقا بالنزول قبل إغلاق الباب . حاول وضع قدمه اليسرى على السلم بينما كان ينظر إلى الخلف فتعثر وسقط على وجهه خارج الأتوبيس وسط ضحكات الركاب وسخرية جماعة الشباب الذين كانوا قد أحاطوا بالمرأة ذات القوام الملفوف .

ولكن احداثها تكون مرتبطة بالحرب بشكل أو بآخر .

وباختصار فإن هذا الفيلم يقول لنا ببساطة شديدة ان الحروب التي تشهدها أسمى معاني التضحية والفداء ، يمكن ان تشهدها بجانب ذلك صورا من صور الضيالة والندالة والخصه ، أيضا يقول لنا الفيلم ان تلك الحروب التي تكسب مخرقة وراها مقاتل الشهداء والجرحى يمكن ان تغلق على نفس الوقت عددا من المستغلين منها أو الذين يحتلون عمارها وينزع خيروهم اليمن .

ومن هناك ، من مدينة السويس وبالتحديد في نوفمبر ١٩٧٣ ، تبدأ أحداث الفيلم ، حيث القوات الاسرائيلية تحاصرها ، وفي الوقت الذي توجد فيه مقاومة شعبية مشتركة لها أبطال من الشعب ، يكون هناك عائلان ، يتوافقان مع المصير ويبيع افراد المقاومة ويكون الذين مرتبات الجيش الثالث . ويكون كبش الفداء موظف البنك حسن عز الرجال ( أداء لود الشريف ) ، الذي تلصق به التهمة ، حيث يتم ضربه وعقله مع الاعتداء على افراد المقاومة ويتم ابعاده عن مسرح الجريمة وللك للايمان بأنه هو الذي تأمر مع الاسرائيليين وحصل لنفسه على مرتبات الجيش . ومن ثم يقدم إلى المحاكمة ويحكم عليه بالسجن ويبدأ خروجه عليه يتعقبه لثلاثة . . مباحث الاموال العامة للوصول إلى الاموال التي من المفروض انه سرها . وابنة قائد المقاومة الشعبية الدكتور تيمية ( أداء معالي زايد ) التي تريد الانظام منه ولقائه وبعض الافراد المجهولين . وبعد العديد من المواقف يتضح لطبيعة المباحث المكلفين بمهمة القضيبة وللدكتور تيمية ان حسن عز الرجال ليس هو الجاني الحقيقي ، بل العائن هو المهندس هرام ابو خطرة رجل الأعمال الشهير الذي هو في نفس الوقت فرج الجميع الذي أعطى ايام الحرب وأومح الجميع بأنه مات في إحدى المعارك . ولذلك يكونون فيما بينهم مجسومة تقوم بقتل الكنعن هذا ، ويتم تقديمهم إلى المحاكمة وتنتهي الفيلم قبل التعلق بالحكم عليهم .

تلك هي حكاية الفيلم التي يؤكد من خلالها صناعه على مقولة لا ينبغي حل



## حول فيلم

# كتيبة الاعدام وأيام الغضب سينما الوهم والا معقول

أحمد عبد الله

كان ما يشاهده يطرح اعظم القضايا وأهمها . لانه إذا كان من المهم ان يقول شيئا جادا فإنه من الأهم ان تقول ذلك بطريقة فنية مقنعة يتوافر فيها أكبر قدر من الصلق .

وفيلمنا ( كتيبة الاعدام وأيام الغضب ) اللذان اخرجهما على التوالي عاطف الطيب ومير وافي ، من تلك النوعية من الافلام التي تصيب المتلقي بفرق من الابهار تجعله في البداية لا يفكر في التفاصيل وذلك من قرط ما تطرحه هذه الافلام من موضوعات وفلسيا مثيرة . ولكن بمجرد ان تزول صدمة الابهار هذه ويحتل المتلقي ان يستعيد ما يشاهده يتروح من التأمل ألا يوجد نفسه في حالة وجدانية مختلفة ، وكأنه كان معذرا أو ضاحيا عن الرضى .

وفيلم ( كتيبة الاعدام ) الذي كتب له القصة والسيناريو اسامه النور ومكانه ، يمكن ان نصله ضمن تلك النوعية من الافلام التي تسمى افلام ما بعد الحرب ، فهي ليست عن الحرب بشكل مباشر ،

إذا كانت الافلام المصرية تعاني من حروب كثيرة في صناعتها ، يركز معظمها حول الصوت والسطح والتجميل ، بالإضافة إلى مشاكل التوزيع والتحويل ودور العرض ، فإن هناك شيئا خطيرا في معظم الافلام أصبح من قرط وجوهه كانه شيء طبيعي ، ذلك الجيب هو عدم الاهتمام الكافي بالدراما ، حيث نجد العديد من الافلام المصرية التي يتأكد لها نحاول ان تقول شيئا جادا من خلال طرح موضوعات على جانب كبير من الأهمية . ولكن حينما نقابل هذه الافلام فإن المرء لا يد أن يصاب بالاحباط ، عندما يجد ان الدراما فيها لم ترق إلى مستوى ما طرحه .

ويمكننا ان لنفحص تلك المشكلة في العطين بالعديد . . بالنسبة لصناع الافلام فإن الكثير من منهم يلجأون إلى الأسلوب السهل والذي لا يحتاج إلى معاناة الابداع وهو فكرة ما يصنعون من الخاتمة الدرامية أما بالنسبة إلى المتلقي فإنه نتيجة لذلك يشعر بعدم الالتفات حتى ولو



وروازه مطالب ، وأنه لا يصح في النهاية  
الأ الصحيح .

وقد نجح صائمو الفيلم في توفير قدر  
من الأثارة والتشويق منذ بداية أحداثه ،  
حيث اختلفوا عن المشاهد الشخصية المجرم  
الحقيقي ، مع إعطاء احساس بأن حسن  
عز الرجال مطلوب ، وأن هناك شخصية  
أخرى وراء ما حدث لم يفتح رويدا  
رويدا أن المسألة أكبر من مجرد شخص  
عالم ، حيث أن ذلك الشخص شخص  
وأصبح له قوة كبير وتحول إلى قوة مؤثرة  
لها من يسلطها من المسؤولين ، لأن هذه  
الشخصية عندما أصبحت في خطر تقرب  
اكتشافها استطاعت بطريقة أو بأخرى حفظ  
الغضب ونقل ضابطة مباحث الأسرار الدائمة  
( إده ممدوح عبد العظيم ) إلى مكان آخر  
وبالضابط ضابطة المباحث الجنائية من النمل  
لا تصال بالثالب العام . . ومن ناحية  
أخرى نجح صائمو الفيلم أيضا في التعبير  
بصدق عن معاناة الاحساس بالظلم  
والجهد النفسي الكبير الذي يلقاه الإنسان  
المظلوم الذي يحاول جاهدته اليات انه  
يريه ولكن لا يريد أن يصدمه احد ،  
ولا حتى يريد أن يتألمه ، ولكن المسألة  
تزداد تعقيدا لأن التهمة لها أبعاد متعددة  
ومعروفة على مستوى عام ، ولا يريد احد

أن يتساقا أو حتى يحاول ذلك . فيعد ١٤  
سنة سجن يخرج حسن عز الرجال ليجد  
أن الجميع قد حكموا عليه بالأعدام وهو  
ما يزال حيا .

وقد ولق عاطف الطبيب بأدبه ذي بدء  
في اختيار طاقم التمثيل ، ووفق أكثر في  
أدائه لهم ، وبالدقات لود الشريف في  
دور حسن عز الرجال ، حيث استطاع أن  
يتلمص الدور ويصبح هو والشخصية كيان  
واحد ، وهو يصدق عن معاناة الإنسان  
البريء الذي يجد نفسه محاطا بعيون  
الأكثام ، وقد ساعده على ذلك الماكياج  
المعتق ، واستخدام كل أنواع التعبير  
التعبيري ليحظى احساس الإنسان المظلوم  
والعاجز في نفس الوقت . كذلك اعتم  
لور الشريف كممثل بطريقة بسيطة وحديثة  
واختيار الملابس المتسخة التي تعبر عن  
حالة الفقر والمعاناة ، لقد ظهر بها لور  
الشريف في أكثر من لحظة وهو غير متزن  
وكأنه كان يرتفع من شدة الظلم .

ولكن ما أن ينتهي الفيلم ألا ويجد  
المراه نفسه أمام سؤال ملح وهام وهو كيف  
تم صياغة كل ذلك دراميا ، وهو سؤال  
لا يمكن التوصل إلى إجابة له إلا بعد  
استعراض بعض التفاصيل التي تكون  
السياج الدرامي للعمل ككل .

وتعود معا إلى بداية الفيلم . . فحين  
في مدينة السويس وبالتحديد في لوجير  
١٩٧٣ ، أي في وقت الحرب ، وهناك  
مقاومة لا ترى منها شيئا وهذا ليس مهم ،  
ولكن بين أفراد المقاومة الشعبية يوجد  
شخص من اللجج يدعى فرج الأكتف يعرف  
كلمة السر التي يتداولها أفراد المقاومة  
ويخرج ويدخل إلى السويس بكل سهولة  
وهو محاصرا ، وعلى الرغم من ذلك  
يعيش بينهم دون أن يحفظ احد من ذلك  
لم نجد حسن عز الرجال موظف البنك  
الذي في عهده ممرات الجيش الثالث  
والتي كانت الدفاع الأساسي لضباط الأكتف  
لأفراد حكدا للاستيلاء عليها . وهنا  
لا بد أن يبرز سؤال مهم . . من ذا الذي  
يسهم بممرات الجيش في وقت الحرب ،  
وما أهمية أن يتسلطوا ممراتهم وهم  
محاصرون وفي حالة حرب . . فهل كانوا  
والحال حكدا في حاجة إلى ممرات أم إلى  
أسلحة ولخيرة ومواد طبية وتأمينية ١٩ .  
بالإضافة إلى شيء آخر لم يكن متقنا بأي  
حال من الأحوال وهو ما ليسبب الذي جعل  
الأسرياليين يقتلون أفراد المقاومة اتضح  
لهم أنه خائن ، وألم يكن من صالح الأكتف  
لنفسه أن يقتل حسن عز الرجال هو الآخر  
وبالدقات لأنه أوهم الجميع بأن مات في  
الحرب . وبذلك تكون من بداية الفيلم

امام أحداث ونفاصيل غير معقولة ولا يمكن تصديقها وتكون المشكلة الكبرى ان هذه التفاصيل هي العمود الفقري التي قامت عليه كل أحداث الفيلم بعد ذلك .

وعندما توغل في أحداث الفيلم نجد أنفسنا امام مواقف أخرى غير مبررة ومن الصعب قبولها أيضا ، ومنها مثلا عدم قيام الدكتوراة نعيمة ابنة رئيس المقاومة بقتل حسن عز الرجال منذ بداية الفيلم ، عندما كانت في انتظاره خارج مبنى السجن لحفلة خروجه ، وقللت تناهيه وتراتبه ، فما الذي منعها من قتله مع إيمانها بأن قتله هو نوع من الواجب وشيء معتز به وليست في حاجة ان تقتله في الخفاء . وما الذي جعل عزام أبو خطوة يتصل عن طريق رجاله بضابطي الشرطة لرشوتهم بعد أن تمكن من حفظ القضية بل ونقل أحدهما وإيقاف الآخر ، وكيف يكون مقبول انه بكل سهولة غير عزام أبو خطوة يتقابل مع ضابطي الشرطة والدكتوراة نعيمة وحسن عز الرجال وهو يدرك تماما انهم يريدون أدايته وكشفه .

كل هذه تساؤلات لا بد ان تخرج المشاهد من حالة الوهم الذي كان فيه وهو يشاهد الفيلم ، وتجعل من الصعب عليه ان يتجاوب معه مهما بلغت أهمية ما يطرحه . وتلك مسئولية اسامة أنور عكاشة كاتب القصة والسيناريو للفيلم في المقام الأول وأيضا مسئولية عاطف الطيب مخرج الفيلم باعتباره مسئولاً عن العمل ككل ، فهذه اللقطات الدرامية لا يمكن السكوت عليها مهما بلغت حرفية عاطف الطيب من مهارة ، ومهما كان تصوير سعيد شيمي متميزا ، ومهما كان مونتاج نادية شكرى جيدا ، وحتى لو كان ممثلو الفيلم قلدوا الفضل ادوارهم .

وإذا كان فيلم ( كتية الأعدام ) قد سبقه نوع من الانطباع بالجودة من خلال الاسماء المشتركة فيه ، فإن فيلم ( أيام الغضب ) أيضا سبقه نوع من الانطباع بالجودة من كثرة المهرجانات التي اشترك فيها ، حتى يحسب المرء انه الفيلم المصري الوحيد الذي يصلح للمهرجانات . وتكون تلك اول خطوة في طريق الوهم الذي لا بد ان يقع فيه



المخرج المصري منير رافعي



نور الشريف

سعيد عبد الفتحي

المتلقى ، اما عن موضوع الفيلم وما يطرحه من قضايا فهو ايضا من النوع المثير الذي يأخذ بلب المشاهد . فتحت ازمة فيلم تدور أحداثه في مستشفى للأمراض العقلية والنفسية يتعرض في المرض لمعاملة غير انسانية تمارسها ادارة قاشية ، في اطار ظروف اجتماعية واقتصادية أسدلت كل العلاقات الانسانية التي يمكن ان تدفع افراد المجتمع إلى الجنب أو تزج بهم في عالم المجانين وهم مازالوا عقلاء .

والفيلم يبدأ بعودة إبراهيم القمحواوي ( اداه نور الشريف ) من إحدى الدول العربية بعد قضاء أربع سنوات هناك ، يرجع ليجد زوجته التي لم يدخل بها بعد حامل وفي عصمة رجل آخر ويقتطع داخل شقة التي دفع لها كل مذكراته خلال سنوات عمله في الغربية . ويضع ان ذلك تم بمعرفه زوجته السابقة وأبها الذي هو شقيق والد إبراهيم في نفس الوقت . وعندما يخبر يتواطأ الجميع ويدخلونه مستشفى الأمراض العقلية على انه مختل عقليا ، ويحاول ان يثبت انه حائل وسليم ولكن احدا لا يريد ان يسمعه إلا احصائية نفسية ( اداه يسرا ) وعطيلها الطبيب في المستشفى اذ يتضح لهما بعد سماعه والتأكد مما قاله انه سليم ، ويحاولان اخراجه من المستشفى ، ولكنهما يفشلان نتيجة لتواطؤ من نوع جديد بين بعض الاطباء بالمستشفى وبين الذين ادخلوا إبراهيم المستشفى . وفي أثناء ذلك يتعرض الفيلم لطبيعة ما يحدث داخل تلك المستشفى ويقدم لنا العديد من النماذج الانسانية . وكيف يدار هذا المكان . وبعد عدة مواقف ينتهي الفيلم بفيلم المرضى بنوع من التمرد ويقفون على الصرخة الطاغية ( اداه سعيد عبد الفتحي ) ، في نفس الوقت ليتمكن إبراهيم القمحواوي من الهروب من المستشفى ويلعب إلى مقر زوجته السابقة ويقتلها ويقتل زوجها الجديد .

وتلك هي الخطوط العامة لدراما الفيلم ، ولكن عندما نتأمل التفاصيل الصغيرة التي يتشكل منها البناء الدرامي للسيناريو الذي كتب بشير الديك ستجد ان ذلك سيؤدي إلى خروج المشاهد من حالة الوهم التي عاش فيها إلى حالة عدم اقتناع



لأن بعض التفاصيل في مواقف أساسية من الفيلم لم تكن مقنعة ، بل ومضبوطة صنما ، ويبدو كل البعد عن عصرى الاحتمال والتصديق اللذين يشكلان عصرين أساسيين في الدراما .

لأن يسافر شخص ما إلى الخارج ويرجع ليجد أن زوجته قد تزوجت بأخر فهذا محتمل ، وأن تقوم زوجته بالاستيلاء على مدخلاته وشراء شقة باسمها وتزوج من آخر لأى سبب فهذا مقبول ، وأن يثور هذا الزوج عندما يعود من الخارج ويوجد زوجته في احضان رجل آخر فهذا هو التصرف الطبيعي . ولكن ان يقوم وكيل النيابة بتحويل هذا الزوج إلى مستشفى الأمراض العقلية بدون تحقيق معه لمعرفة انه تمارك مع أهل زوجته فهذا هو الشيء الغير محتمل والذي لا يمكن تصديقه . وذلك هو الموقف الرئيسى الذى تقوم على اساسه كل مواقف الفيلم بعد ذلك .

ونلك هي سقطة السيناريو الكبرى التي وقع فيها بشر الذئك ، لأنه لم يقدم سببا مقنعا يبرر به كيفية دخول إبراهيم مستشفى الأمراض العقلية ، وكيف يتسنى لنا بعد ذلك ان نتتبع بكل الاحداث اللاحقة لهذا الموقف الذي لم نستطيع الانتفاع به .

هذا مع ملاحظة ان الحوار الذى يتنقل به إبراهيم وهو يشرح حالته كان يوحى انه غير طبيعى من خلال الكلمات التى كان يقولها مثل قوله مشيرا إلى الرجل الذى تزوج زوجته انه جعل زوجته حاملا . ولكنه يقولها بالعامية هكذا .. ( الراجل ده حبل مراتى ) .

وفى داخل المستشفى يتم معاملة المرضى بطريقة غير انسانية ، وبشكل فيه اهدار لاهيتهم وكرامتهم ، وقد يكون مفهوم ان يتم ذلك كرد فعل لاسلوب الادارة ، ولكن الذى نراه ان عمليات التكتيل وتعليب المرضى تتم بمعرفة ممرض يسمونه الرئيس ضياه ( اداه سعيد عبد الفتى ) ، فهو الذى يقرر العلاج ويحدد نوعيته ويفرضه على من لا بدله ويمتنع عن الذين يدفعون له المقابل ، دون ان تعرف سببا مقنعا لكل ذلك سوى انه يعمل فى المستشفى منذ سنوات طويلة ، فهل طول مدة العمل يمكن ان تحول صاحبها إلى انسان ساذج وطاغية ؟

وإذا كان صناع الفيلم سلطوا بعض الضوء على سليات المجتمع المصرى من خلال ما يدور داخل المستشفى باعتبارهم انتمكاسا لما يدور فى الخارج ، غير انهم ولسبب غير واضح اتهموا الفيلم بنوع من المصالحه مع كل الأشياء ، حيث إبراهيم فى سيارة السجى وهو ينظر من النافذة الضيقة التى مر بها على شوارع القاهرة مردوا مصر حلوة قوى ، . فهل هذا معقول وهل من المقبول لسان لاقى كل هذه الأحوال وبعد ان قتل اثنين يقول مثل هذه الجملة .. ومن هي مصر بالتحديد التى يقصدها ؟ هل هي الأرض والشوارع والمباني .. فهل هذه مصر .. أم مصر هي النظام والظروف والشناس أنفسهم ؟ . وكيف لازالت مصر حلوة فى نظر إبراهيم بعد ان تمرض بكل ما تمرض له ، وكيف لازالت حلوه بعد ان فكر فى مفادرتها بعد عودته مباشرة هروبا مما حدث له ..

لقد كان هذا مقبولا عندما كان إبراهيم عالما من الخارج بعد غربة أربع سنوات .. ولكن يمد كل هذه الاحوال لأن مسألة حبه لمصر هذه تحتاج إلى وقفة ..

ولكن على الرغم من ذلك فان هذا الفيلم من الناحية الحرفية أو التكنيكية يؤكد ان وراءه فئتين على درجة عالية من المهارة . وبالأذات مغرجه مثير راضى الذى يبدأ بهذا الفيلم أولى عطاوته فى السينما المصرية . وقد استطاع بالفعل التمييز بشكل جيد عن مسألة ما يدور داخل هذه النوعية من المستشفيات وقدم احداث الفيلم بأسلوب تقرب من الواقع الحقيقى ولكن ليس نقلا له وإنما بواقعية فنية ، وقد وفق إلى حد بعيد فى التعبير عن الجو الخائى اللائق داخل المستشفى من خلال التفاصيل التى يشكل منها كل الاحداث . ساعده على ذلك مدير التصوير المتمكن ماهر راضى من خلال مستوى جيد ، استطاع فيه ان يستفيد من امكانيات الضوء والظل وامتزاجهما معا ، واستعمل بمهارة الشاع الماقت من أعلى كمصداق للأضامة ، وفى نفس الوقت استخدمه وكأنه شعاع أمل لامكانية تغير ما يحدث فى هذا المكان . وهذا الفيلم من الافلام القليلة التى نجد

لها التصوير والديكور يمتزجان ويكمل كل منهما الآخر ويصيحان عنصر واحد ، وذلك بفضل الديكور الجيد المعبر الذى صممه مهتمسا بالديكور صلاح مرسى وعالدا المغربى حيث كان ملائما تماما للمكان وطبيعه أيضا للحالة النفسية التى كان عليها الممرض ، فكانت الأثاث باهظة ماثلة إلى الاصفرار بدون أدنى بهرجة لونية ، ومن ناحية أخرى كانت الاضامة ملائمة لها من حيث درجاتها ونسب توزيعها .

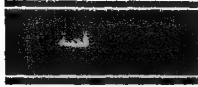
وهذا الفيلم هو بالتأكيد عود حميد للتوزيع أحمد متولى الذى أصبح فعلا فى أصفاء رضى منكته من حرفيته وقلمه بعمل المونتاج للمعيد من الافلام المتميزة ، ولقد استطاع ان يحقق لهذا الفيلم مستوى طيب من الناحية المونتاج ، وبالأذات فى الجزئين الأول والاخير من حيث التسمت الحركة لهما بالسرعة والتوتر بالإضافة إلى الافنية الجيدة جدا التى كانت جزءا من نسج الفيلم وتعبيرا عن مضمونه بشكل عام .

ولامكتنا ان تغفل الاداء التمثيلى الجيد لمعظم ممثلى الفيلم ، وبالأذات الأدوار الثانية واخص بالأذات نجاح الموجى ومحمد ثم هناك سعيد عبد الفتى فى دور الرئيس ضياه الممرض الطاغية ، حيث كان يحق مفاجأة هذا الفيلم .

ولكن على الرغم من كل هذا التميز فى بعض عناصر الفيلم التى ذكرناها فى السطور السابقة ، فإنه من الصعوبة بمكان ان نتعامل معها بشكل منفرد دون ان نربطها ببرنامج الفيلم ، التى هي اساس البناء التيملى . فهذه العناصر الجيدة وموضوع الفيلم المعثر هي تلك العوامل التى يمكن ان تحدث نوعا من الوم عند المشاهد ، ولكن يحس مواقف الفيلم الغير مقنعة واللامقولة هي التى لابد ان تخرج من حالة الوم هذه إلى حالة وجدانية مختلفة تماما .

وأخيرا فقد كانت مشكلة هذين الفيلمين ( كتبة الاحلام وأيام الغضب ) هي الدراما ، التى لو كانت وجبت اهتماما كائيا من كاتبى السيناريو اسماه أنور عكاشة وبشرى الذئك ، لكان للفيلم شأن

أخر ، ولأصبح لنا رأى مختلف



## أجنحة الصفاء

### طلعت رضوان

هل أنت متضايق من شيء ؟ هل حدث شيء في الهيئة ضايقتك ؟  
( هوذي لو ابوح بكل شيء . هل اقول لها ان رئيس الهيئة شبهني بالحمار ؟ هل تظلل نظرتها لي كما هي ؟ )  
أبحث بالسؤال الحالي تصاحبه طبقات من الأسى .  
قال :

- أنت تعرين أي كمرائب حسابات من حقى أن أعرض على أي صرف غير قانوني . وهذا ما حدث منذ ثلاثة أيام .. للتعلم رئيس الهيئة أمام الموظفين .. قال إني كسول وأعطى عمل الهيئة .. دأمت عن وجهة نظري .. تجاهل موضوع الخلاف وحدثنى بالقرآن من الإخلاص في العمل .

قالت :

- وهذا ما ضايقتك ؟ الموضوع بسيط .. حاول أن تنام .  
قال :

- إنه يتفق بمبالغ باهظة على مكتبتي .. ويسافر إلى أوروبا كثيراً على حساب الهيئة بلا سبب .. وبشركة مع المديرين في لجان وهمية لأصرف البدلات لم يحدثني عن الفسيف . وبخوفني بالأخرة .

قالت :

- أنت تشغل بالك بأمور غريبة .. عندنا في الشركة أكثر من هذا .. ولكني لا أهتم . أمسكت كفة ومشيت به إلى حرفة النوم .

بأخيه اليربوط في لشبته .. أدخل يده إلى موضع الألم .. هرش بقوة . بعد لحظات عاوده الألم . هرش من جديد .

قالت :

- أنت غير طبيعي .

تسلل من الفراش بهندوء .. أولفه صوت زوجته :  
- إلى أين ؟

- ربي ناشف .

شرب كويى ماء . إقترب من السرير محالراً . اعتذلت وقالت :

- أنت لم تنم .

سما أذان الفجر من مسجد مجاور . خرج إلى الصلاة . فتح البلكونة .

استند برمقه على السور . أطلق بصره في الفضاء الممتد .

أشباح أشجار وأشباح مآذن وأشباح بنايات تسبح في الرمادي . إقتربت زوجته . دأهته ضاحكة :

- لهذا اخترت الطابق السابع ؟ ألا تشع روحك من الغافل ؟

( يأسرى الفموض ويحمق وحتى .. ها هي العمة تشف ويقي الظلام جائداً بداخلي ) .

تأملت هيئة الشاردين . قالت ضاحكة :

- كان يجب أن تكون شاعراً لا محاسباً .  
قال :

- هذه المرأة برغوث يحرمنى من النوم .

قالت :

- هذه ثالث ليلة تتحدث فيها عن البرغوث . ربما حساسية في الجلد ؟

لم يرد . كان فجعراً خائلاً . مشى بكفها على وجهه . هرزت عينها في عينه . خرج الصوت حائياً .

أنت غير طبيعي منذ ثلاثة أيام .. وجهك مضطرب ولا تأكل كماداتك ..

٧٨ • القلم • العدد ١٠١ • ١٤٤٠ • ٩ • ١٠ • ١١ • ١٢ • ١٣ • ١٤ • ١٥ • ١٦ • ١٧ • ١٨ • ١٩ • ٢٠ • ٢١ • ٢٢ • ٢٣ • ٢٤ • ٢٥ • ٢٦ • ٢٧ • ٢٨ • ٢٩ • ٣٠ • ٣١ • ٣٢ • ٣٣ • ٣٤ • ٣٥ • ٣٦ • ٣٧ • ٣٨ • ٣٩ • ٤٠ • ٤١ • ٤٢ • ٤٣ • ٤٤ • ٤٥ • ٤٦ • ٤٧ • ٤٨ • ٤٩ • ٥٠ • ٥١ • ٥٢ • ٥٣ • ٥٤ • ٥٥ • ٥٦ • ٥٧ • ٥٨ • ٥٩ • ٦٠ • ٦١ • ٦٢ • ٦٣ • ٦٤ • ٦٥ • ٦٦ • ٦٧ • ٦٨ • ٦٩ • ٧٠ • ٧١ • ٧٢ • ٧٣ • ٧٤ • ٧٥ • ٧٦ • ٧٧ • ٧٨ • ٧٩ • ٨٠ • ٨١ • ٨٢ • ٨٣ • ٨٤ • ٨٥ • ٨٦ • ٨٧ • ٨٨ • ٨٩ • ٩٠ • ٩١ • ٩٢ • ٩٣ • ٩٤ • ٩٥ • ٩٦ • ٩٧ • ٩٨ • ٩٩ • ١٠٠ •



قال :

— برهوت صديقي .

قالت :

— حاول أن تتام

أضعض عينيه . ثمى أن يستغرق سريعا . وتمنى لزوجته أن تتام . يشعر بالإجهاد . عيناه ثقلتا . حواسه متعبة . شريط من الأحداث والصور والكلمات لا ينتهي . ينظم ردها على رئيس الهيئة تمنى لو قالها في وجهه . أدرك أنه يزحف نحو اللحظات الحاسمة وأن الليلة ستكون مثل الليلتين السابقتين .

أمسك كلها . قالت :

— حاول أن تتام .

أراح رأسه على صدرها وقال :

— لا أتمنى إلا النوم ولكنى لا أستطيع .

وسدت صدرها لرأسه . قالت :

— يجب أن تتغلب على ما حدث . اطرده من ذهنك . فكر في الأولاد وفكر في صحتك . ( بؤس العالم يجمع في ديس . والإبحار في الجسد قد يفرق معه بعض ما حدث ) .

إعندل . ليلها في جبينها وضماها إليه . همست :  
— أغضى عليك من الإجهاد ، وهذه ثالث ليلة على التوالي .

( عندما يكون الجسد نهراً تصير المتعة راحة روح وانطفأة نرح ) .

كَبَل يظن كلها وهمس :

— قد يقتل اليأس بعض الفرح .

كَبَلَتْ جبينه وهمست :

— أحب ممسك الطفولي وأسرني رجولتك .

جاءه أن ينسى كل شيء ، أن يتخلص العقل من كل ضائبة تعكر اللحظة ، أن تتجرد الحواس ، مستغرقة بمتعتها ، ذائبة فيها . أحس بمنفوانها بكراً قويا ضمه إليها بقوة . انشقت من الوعي ومن الإدراك ومن اللبس كل الأشياء ولم يبق إلا وجه رئيسه . أحسّت به غائبا عنها . الالتصاق البارد يؤكد الانقسام والتناهي . قبلت جبينه وهمست « أنت تجهد نفسك » .

( أبهى الخلاص لروحي . وأنت سكتي وماوأي )  
اعتدل لها عن شروبه . قبلته وهمست « كن لي وحدي »  
( النهار يحب السباح صائبا ، فأنى يكون الصفر ، وأنى تكون السباحة ، وكلما سمعت روعي أحس بها تلوح في الوحل ؟ ) .

إستكان في حضنها وتنادى عنها .

( تتوالى الليالي ويظل الخلاص سرايا )

في الليلة الأولى سألته عن سر صمته وعن شعوبه

وجهه . كتب البرق وقال :

— لا شيء .. بعض متاعب العمل .

قالت :

— حاول أن تستمتع بوقتك . . فلا شيء يستحق الحزن .

كاد البرق أن يظل ، كبه . .

الحزن صار زمي : لحظة كانت وداست ، مضت ولم تمض ، لحظة تولف الزمن عندها ولم يزل . عندما طلبني في مكتبه ، قلت سأكفر عن سنوات ضمعي . إستقبلني ساخرا : « هذه أول مرة تعرض فيها » . تجاهلت المكتب الضخم والرأس اللامع ودروس المديرين حوله وقلت « المبالغ كبيرة وغير قانونية » . علت نبرة السخرية « أنت حمار » .

إرتدت قميص النوم وهدمت شعرها وعطره بمطرها . ( ها هي رحلة الخروج من الضنى عليها تمر بك مناطق الأسي ) .

فاض الشوق والتعلقت الروح برعدة الجسد . تمنى لو تمتد لحظات التوق ، فتكون هروبا طويلا من الإهانة ، تصحب ، تلوى ، تخفى ، تفرقها تيارات التنسوة الجامحة .

في ذروة التوق أطل وجه رئيسه ، تكسرت الهمسات العذبة على الصوت المدوي ( يا حمار ، إستبدت به حركة بدولية طافية : إمتزج وجه الرئيس وصوته بالنداء وحلى من المتعة لم يجربه من قبل . كلما همت به النهاية أمكنه أن يمسك بها ، مؤجلا لحظتها ، متحكما فيها . ليلتها فوجيء بزوجته تهمس بفرح « ماذا سيرك الليلة » . بادلهامسة الفرح لاهنا « أبدا .. أبدا » .

أحس بالخدر وتصور أنه سينام سريعا مثلها . دُهر من حواسه المتعطلة ومن الشريط الدائر في رأسه ، ومن صورة الرئيس وصوته . في تلك الليلة — الأولى — ظل متعبا ، تتعرج الدوائر في عينيه بصورة رئيسه ، والصوت المدوي القاطع يخفش السكون .

( خرجت إلى البلكونة . أطلتُ بصري في الفضاء السائح في الدموض . أرغفت أذني لحفيف السكون . يفرزوني الصوت الجازح . تتناثر لحظات الفرح وتتفلغل خنقة الرماد . في البهء كان الفعل وتلاه رد الفعل . تتلفى الإهانة فتعترك الدهشة وتلفكر في القسبة والصلح ولكسب للوظيفة والأولاد . ستنلك الدهشة ، تعجب

الحقيقة قد تغدو أشياء ، والأشباح لا ترتد حقيقة ، فأنى يكون الوتام ؟ ) .

أرضها صمته الطويل . قالت :

— إما أن تعبر ما حدث ، أو يتوقف كل شيء .

( روى مملكة في مهب الريح على سطح قطار الزمن ، روى تجمعت هناك ، فأنى يكون اللحاق بها ، خاصصنى الزمن فتشكل عدواً يعيش الرعب وأبسه المقت ، إستحلل العذاء والستار الأخير لا تملكه إلا قبضة الموت ) .

قالت :

— سأرتدى الروب وأذهب معك إلى البلكوتة .

قال :

— لن أقف في البلكوتة .. سأشرب كوب ماء وأحاول النوم .

قالت بخشونة لم يتعودها من قبل :

— هذا أفضل .

فتح التلاجة ليشرب . أحسّ بلدغة في ظهره ، حكّ موضع الألم ، أحسّ بلدغة فيما بين الفخذين . وتحت الإبط والرقبة . إنتشر الألم . خلع ملابسه كلها . تأملها وهي ينفضها يتمهل . مشى بكفه على جسده ، لم يجد شيئاً . إرتدى ملابسه . فتح البلكوتة . شعر بفربات الهواء على وجهه وصدره . أطل على العنمة الشفيفة . حاول أن يرى الشارع من موقعه المرتفع بالطابق السابع . ثمة غلالة بتنجسية تغلف كل شيء .

دخل غرفة النوم . تمدد على حافة السرير . أحسّ به يعاود اللدغ . تألم . تنقل على أعضاء جسده . تمنى لو أمسكه ، يضغطة بإصبعيه . تذكر ليلة سابقة ، قبض فيها على البرغوث ، حسه بين الإبهام والسبابة ، ضغط عليه ، جعله محبوباً بين إصبعيه لفترة ، إعتقد بموته ، أطلقه ، إذا به ينفق قفزاً ، حاول إسكاه من جديد ، فشل . حكى لزوجته . قالت : « ألا تعرف أن البراغيث تتميز بأجساد مطاطة » .

تضاضف الألم ، تغلغل إلى الحلق ، مشى في الدم ، تحوّل إلى شعور بالإختناق . غادر الفراش .

وقف في الصالة . خلع ملابسه كلها . لم ينفضها . مشى إلى البلكوتة عارياً . إستنجد خضقات الهواء . أحسّ أنه يرتقى أعلى ذرى الصفاء . غاب عن كل شيء . إنتفى من وجهه كل شيء . إعتلى سور البلكوتة . لم يشعر بعريه . إنتفى الجسد من بؤرة الإدراك . أسلم نفسه لأجنحة الصفاء .

هناك رد الفعل لتظلّ أسير لحظة ولّت ، تطلق فيها لكفك حرية الصنع . هل تفضلها في الغد ، أم تظل مشلوحاً بكل الأشياء فلا تفعل أى شيء ؟ ) .

في الليلة الثانية ألحّت لمعرفة سر الشحوب والشرود .

كبت البوح وامتدت يده إلى ملايس الخروج ، تناولتها منه وأعادتها إلى مكانها . عادت إليه وأراحت رأسه على صدرها ، فاحتجأ في حضنها ...

( أحسستأنى أدخل محراب الجسد مستكيناً مستلباً . نفقت الحزن وقلت سيطفو الشوق لأنه أقوى من كل الطحالب ، وتمهيات لرحلة الجبل لغصنى الأسى . هتف الجرح :

« تغفل القلب فأنى يكون الصمود ؟ » .

وجه الرئيس بؤرة لامعة في الظلام . والصوت الجارح يمزق السكون .

إحتذر لها وقال :

— سأقف في البلكوتة بعض الوقت .

تجلّت جيئه وقالت :

— لا تستمرىء التأمل تفاجأ بالنها .

( ومن يستمرىء العذاب ؟ وأنى يكون الخلاص ؟ وإلى متى يطول تحملي لعدوان الوجه والصوت ؟ ضيقت فرصة الصنع ، فهل يكون سبيل للخلاص غير طلقة رصاص أو طعنة سكين ؟ ) .

في هذه الليلة — الثالثة — ظلّ مستكيناً في حضن زوجته ، وظل الوجه اللامع بؤرة في الظلام .. « يا حمار » يحاول التفاعل من الوجه والصوت . تسع البؤرة اللامعة ويعلو الصوت « إق الله في عملك ، حتى يبارك في مرتبك » . تنتظم الكلمات التي ردّ لو قالها في وجهه ، تنتصب الأعمال التي تمنى لو نفلها ...

( تمارس الشجاعة مرة ، فتصرعك الإهانة كما الصاعقة في سرعتها ويطنها ، خنجر مسموم في القلب . أى شيء ينزع التصل ويوقف سريان السم ؟ ) .

يتمدّد الوجه ، يضحك ، يتفخ . أنّ الجرح في رأسه : « تخنزل الأمنيات في التوق إلى لحظة صفاء ، فأنى تكون ؟ » .

إرتدى ملابسه وهمّ بمغادرة الغرفة . قالت :

— يبدو أن تفكيرك قد توقف عند ذلك الحدث ؟

( زوجك مقتول على صليب لحظة ولّت . منذ طفولتى والزمن يتسرب كالماء من بين أصابعى . الزمن المنفلت يمشى في صدري أشياء تصرخ في الزمن الآتى .



رسائل ومتابعات

# حول مهرجان الاسكندرية

## السينمائي

أحمد رشوان

تحمل رؤية سينمائية راقية ومتطورة  
وتعبر عن فكر جاد ويحوى على رأسها  
تفحة المبدع الروسى أندريه تاركوفسكى  
« القربان » وفيلم كلود ليلوش « رحلة  
الطفل المذلل » والفيلم اليونانى « غياب »  
إخراج جورج كالاكوزينوس وكذلك  
الفيلم الجزائرى القلمة إخراج محمد  
شويخى اما الافلام التى عرضت من خلال  
بانوراما السينما المصرية فكان اغلبها  
يشكل كارثة حقيقة ومن هذه الافلام :  
اغتنصاب ، المجوز والبطلجى ، فضيحة  
المر ، المخادم ، المرشد

التفوهات :

عقدت فى اطار المهرجان أربع  
ندوات .. الأولى حول فيلم الافتتاح  
« الأراجوز » إخراج هانى لاشين وحضر  
الندوة مخرج الفيلم والسينارست عصام  
الشماخ ومدير التصوير محسن أحمد .  
وتحدثت فى الندوة الناقد الصحفى  
محمد زهدى عن التناقض الحاد الذى  
يقف فى مواجهة نفوذ الأين .. وبذلك  
حمل الفيلم صبغة سياسية .. ومع ذلك  
لإن الفيلم إبقائه بطيء جدا .

ويرد هانى لاشين قائلا إن الفيلم ليس  
سياسيا .. ولذلك لم تتعمق فى سرده  
قضية سياسية .. فالأراجوز هو ترومتر  
الحس الشعبى والتلقائى تجاه ردود  
الافعال .. لذلك قصدت ان يكون  
الافعال يطينا ليتناسب مع تدفق ما يحاول  
كشفه .

وتساءلت المخرجة ايناس  
الديدى : هل أدى عمر الشريف دوره  
بطريقة فلسفية ؟ ويجب هانى لاشين  
قائلا إن شخصية الأراجوز شخصية غير  
تقليدية بل لها مواصفات خاصة وروية  
فى أسلوب الحياة .. وقد اهتم عمر  
الشريف بالتفاصيل الدقيقة لذلك كان  
أدائه متميزا .

وطرح الزميل ماجد مهدى وجهة  
نظره حول دراما الفيلم وإبقائه وحول  
مبتائزيقا الشخصيات ولكنه تعرض  
لمقاطعة شديدة من قبل الزميلة ماجدة  
غير الله واستكملت الندوة بعد تدخل  
السينارست بشير الديك ورفقة السمطة  
فى استكمالها .

الدول والافلام المشاركة من دول البحر  
المتوسط .. وبهذه المشاركة الضعيفة  
لدول البحر المتوسط فقد المهرجان  
هويته وسيمت الاساسية التى أقيم من  
اجلها فى أواخر السبعينيات وانثنى عن  
المهرجان محاولة ربطه بالسينما الشابة  
وسينما المخرجين الجدد الا ما عرض  
فى أضيئ الحدود وبصورة عشوائية وهنا  
يثار التساؤل .. ما الغرض من إقامة  
المهرجان ؟ هل الهدف من إقامة  
المهرجان هو عرض كم من الافلام  
القادمة من أى مكان ومن أى نوعية ؟؟

### الافلام

عرض فى اطار المهرجان ٥٥ فيلما  
منها ٣٧ فيلما اجنبيا و١٨ فيلما مصرية  
والسمة المسيطرة على افلام المهرجان  
هذا العام هى ضعف مستواها . فهل كان  
هناك اختيار محدد للافلام التى عرضت  
فى اطار المهرجان ؟ اشك ؟؟ وكفى  
للتدليل على وجهة نظرنا عرض الفيلم  
الاسبانى الزنجى والسكافون وعرض  
مجموعة تقدر بعشرة افلام من الافلام  
الامريكية التجارية الغضبية القادمة إلى  
المهرجان عن طريق شركرتين هما  
فوكس ومتروجولمباير .

وهذا لا يثنى وجود عدد من الافلام  
لا يزيد عددها على اصابع اليد الواحدة

منذ انعقاد الدورة الاولى لمهرجان  
الاسكندرية السينمائي فى سبتمبر ٧٩  
وهو يحمل اسم مهرجان الاسكندرية  
السينمائي الدولى (لدول البحر  
المتوسط) وظل المهرجان على هذا  
الحال مرتبطا بسيما البحر المتوسط  
خلال دوراته المتعاقبة إلى ان توقفت  
المهرجان عام ١٩٨٤ ولمدة ثلاثة اعوام  
ليستأنف دورته الخامسة فى سبتمبر  
١٩٨٨ تحت اسم «مهرجان اسكندرية  
السينمائي الدولى الخامس» ولتختفى  
هيازة «لدول البحر المتوسط» من اسمه  
الجديد .. ويعلن المهرجان اهتمامه  
بسينما المخرجين الجدد والعمل الاول  
والثانى ، بجانب اهتمامه بسينما البحر  
المتوسط .

وعلى الرغم من ذلك عرض  
المهرجان أفلاما لدول تقع خارج حوض  
البحر المتوسط ولمخرجين لقدامى  
تجاوزوا فى اعمالهم المعروضة العمل  
الاول والثانى .. اذن تحول مهرجان  
الاسكندرية منذ دورته الخامسة إلى  
ملتقى دولى تعرض فيه الافلام من كافة  
دول العالم دون التقيد بسيما البحر  
المتوسط او غيرها .. وسلك المهرجان  
هذا العام فى دورته السادسة نفس  
المسلك . يعرض نماذج لافلام من  
مختلف انحاء العالم مع تقلص عدد

الوهاب قائلا انا عالم نفس !! وان  
الشباب المتحدثين مصابون  
بالبارانوما !!

وفي ندوة فيلم « شباب على كف  
عفريت » تحدث محسن محي الدين  
مخرج الفيلم قائلا : صنعت هذا الفيلم  
دفاعا عن جيلنا الذي يعاني من الفاقة  
والضياع والاحباط فهناك جيل ضائع نتج  
عنه جيل ضائع .

وعن سؤال حول المزيج المكسبك  
الذي احتواه الفيلم من رقصات الديسكو  
والايروبك والملاكمة ؟ اجاب محسن  
محي بان هذا هو الواقع لتقاتلت اصبحت  
( ملخصة ) وذلك لاننا فقدنا الجذور  
التي نستمد منها ثقافتنا .

عن علاقة الحب التي ربطت بين  
الاخ واخته دون ان يدريا انها اخوة قال  
محسن ان هذه العلاقة اشارة للشذوذ  
الموجود على مستوى كافة العلاقات وان  
هذا يرجع إلى سوء التربية .

وتحدثت نسرين عن تجربة الانتاج  
وعن سبب الاستعانة بالشباب في كافة  
اوجه العمل قائلا : إن الفيلم تكلف  
حوالي ٢٠٠ الف جنيه وانهم اضطروا  
للانتاج حتى لا يتوقفوا عن العمل  
كممثلين وأضاف انهم حاولوا الاستعانة  
بسيناريست كبير وبأكثر من نجم كبير  
ولكن الجميع رفضوا مساندتهم في هذه  
التجربة .

تكريم .. الكبار

تقليد جميل اضافله مهرجان  
الاسكندرية لانشطته وهو تكريم عدد من  
الفنانين الذين كان لهم دور كبير في  
اثر السينما المصرية باملهم ..  
فكان من المقرر ان يكرم المهرجان  
الفنان القدير صلاح ابو سيف بمناسبة  
حصوله على جائزة الدولة للتفدية  
والفنان كمال الشاوي بمناسبة مرور ٤٠  
عاما على اشتغاله بالسينما والمخرجين  
التسجيليين الفريد ميخائيل ومختار احمد  
الحاصلين على جائزة الدولة  
التشجيعية .. ولكن اقصرت حفلات  
التكريم على صلاح ابو سيف والشاوي  
دون .. الفريد ومختار ونسى منظمو  
المهرجان السينما التسجيلية وصانعيها  
كالمادة .



فيلم من احد الافلام المهرجان

اما ندوة فيلم « امرأة واحدة  
لا تكفي » فحضرها كاتب القصة عماد  
الدين اديب والسيناريست عبد الحى  
اديب ومخرجه الفيلم ايناس الدفدي  
وبطله أحمد زكى وتحدث عماد اديب  
عن الاصل الادبي قائلا : انه يختلف  
عن الفيلم إلى حد كبير وأنه يستطيع ان  
يلخص الفكرة في عبارة واحدة وهي  
« ان من يريد أن يحصل على كل شيء  
لن يحصل في النهاية على أى شيء » .

وتحدث السيناريست عبد الحى  
اديب قائلا : إن من حق السيناريست  
الخروج عن الاصل الادبي وأضاف ان  
شخصيات من عتده .. وأضاف ان  
شخصية حسام متير بطل الفيلم موجودة  
في كل مكان على أرض الواقع .

وعندما وجه بعض الشباب نقداً  
موضوعيا للفيلم واتهموا الفيلم بتناول  
قضايا جادة بأسلوب سطحي تؤدي إلى  
تشويه القضايا وان الفيلم ينتمي للسينما  
التجارية وان هناك رقصة ومطاردات لم  
توظف دراميا .. فاحتد عليهم عبد  
الحى اديب قائلا - انا اعلمكم دراما !  
بينما اضاف السيناريست احمد عبد

ولى ندوة الفيلم البريطانى « آمال  
كبيرة » التي حضرها مخرج الفيلم  
« مايك لى » وبطلته « دوت شين »  
تسائل المخرج محمد شبل عن تجربة  
مشاركة التلفزيون البريطانى في الانتاج  
السينمائى في انجلترا وثارت الاسئلة  
حول امكانية انتاج افلام مصرية بريطانية  
مشتركة .. وهل تم التصوير في الاماكن  
الحقيقية ام في البلاط ؟

واجاب المخرج بان التصوير باكماله  
تم في الاماكن الحقيقية .

واشادت الناقدة خيرية البشلاوى  
بإداء الممثلة المجوز التي لعبت دور  
الجدلة . وعلق احد الحضور عن ضيق  
اماكن التصوير حيث كانت حركة  
الكاميرا مقيدة وأضاف معلقاً على كثرة  
الحوار في الفيلم .

واجاب المخرج بأنه كان في  
استطاعته ان يخرج بالكاميرا إلى الاماكن  
المفتوحة ولكنه التزم بمقتضيات  
السيناريو كما ان الحوار ضرورى لابرار  
القضايا التي يناقشها الفيلم .





أوزبون) كتاب المسرح البريطاني إلى حضارتهم المعاصرة، مما أسفر عن مولد عصر جديد في الدراما البريطانية فيبدأ تلك المسرحية بدأ التأثير الأمريكي كقوة ثقافية متغلغلة في المسرح البريطاني في الاضمحلال حتى منتصف الستينات، حين تمخضت مسرحيات (ادوارد اولي) الأمريكي و (برودواي) التجريبية عن حياة مسرحية جديدة. ورغم تقلص مستوى تأثير المسرحيات الأمريكية استمر تدفقها إلى لندن كما هو دون أي توقف. ويتضح ذلك جليا من خلال وصف موجز للعروض اللندنية التي لقيتها الدراما الأمريكية والولايات الاستعمارية في الفترة ما بين ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥.

(١) ميلر وويليامز وانج

منذ ١٩٥٠ حتى ١٩٦٠ كتب ثلاثة كتاب مسرحيين — (آرثر ميلر) و (تينسي ويليامز) و (وليام انج) — مسرحيات جعلتهم رواد جيلهم من كتاب المسرح. اشتهر أولا (ميلر) و (ويليامز) في أواخر الأربعينات من خلال المسرحيات الناجحة التي تم عرضها. أما (انج) فقد بدأت مسرحياته تغزو (برودواي) في الخمسينات. ولقد حقق (ميلر) من بين الكتاب الثلاثة نجاحا جماهيريا ونال إعجاب النقاد في لندن. فمسرحته له «كلهم أولاد» و «موت باع متجول» — وهما يمثلان باكورة أعماله الرائعة — في لندن خلال عامي ١٩٤٨ و ١٩٤٩، ولات المسرحيان انطباعات مختلفة، إذ فشلت الأولى وظهرت الثانية بنجاح لاس به.<sup>٤</sup>

وافتح في عام ١٩٥٦ مسرحيتا «البقرة» و «مشهد من الجسر» وكان لهما تأثير بارز، فولدت الأولى بموضوعها حول الشعوة كثيرا من الإثارة في دوائر المسرح في لندن — حتى قبل عرضها — وذلك عندما عرضتها فرقة (فزي أولدفيك) ببريستول على (ذا تير رويال). فلقد راح بعض النقاد الانجليز يعلقون على العرض، واتفقوا فيما بينهم على أنه

بمؤلفاتهم الموسيقية، الحيوية وروعة الأداء، للمسرحيات الموسيقية الاستعمارية. ولقد كانت الميلودرامات المحكمة الصنع مثل (برودواي) «(فيلين دانج) و (جورج ابوط)، المسرحيات الهزلية ذات الطابع الرومانسي مثل مسرحية «زهرة أيبير الايرلندية» — (آن نيكولز) من أهم ما وصل إلى لندن من إبداعات نيويورك. إلا أن هؤلاء الكتاب الجدد أثروا الحياة المسرحية في الولايات المتحدة بأعمال رصينة مثل «أنا كريستي» — (يوجين أونيل) (منظر من الشارع) — (المرايس) وما رجع من قلد المسرح الأمريكي في الخارج.

كان للمسرحيات الأمريكية نفوذها الغالب في حياة لندن المسرحية في الخمسينات، حيث سلم (لورانس كينشن) — المؤرخ المسرحي والنقاد البريطاني — بأن المسرح الأمريكي كان أقوى مؤشر أجنبي على مسارح لندن في تلك الأونة. إلا أنه بظهور مسرحية «أنظر وراءك في غضب» — التي أخرجت للمسرح للمرة الأولى في (ذا رويال كورت) عام ١٩٦٥ — حول مؤلفها الانجليزى (جون

دراسة ببلوجرافية

## تفليل المسرح الأمريكي في بريطانيا

الفترة من ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥

جمال عبد الناصر

تبحث الدراسة الحالية في شيوخ المسرح الأمريكي في بريطانيا العظمى في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. وعلى الرغم من أهمية هذا الموضوع وكثرة المؤلفات التي تقترح الأساليب المختلفة لدراسته، فإنه قبل الفهرست الوافي الذي أعده (ويليام ت. ستانلي) — والذي نستند إليه هنا — لم يطالما أي مؤلف حتى الآن ببليوجرافيا شاملة للأعمال المسرحية الأمريكية التي عرضت في بريطانيا في تلك الفترة.

كانت عملية تبادل المسرحيات قائمة بين لندن ونيويورك واستمرت لأكثر من قرن ونصف قرن، ولكن المؤرخين المسرحيين أجمعوا على أن المسرح الأمريكي تمثل وجوده الحقيقي في بريطانيا فيما بعد الحرب العالمية الأولى، بظهور العديد من الكتاب الجدد الذين أثاروا إعجاب النقاد والجماهير. فكان من بين هؤلاء المؤلفين المسرحيين (ماكسويل أندرسون) و (يوجين أونيل) و (المرايس)، ممن أسهموا بأعمال مسرحية جيدة، على حين ظهر (جورج جبرشوين) و (كول بورت) و (ريشارد رودجرز)، ممن منحوا

١٤٤  
١٤٣  
١٤٢  
١٤١  
١٤٠  
١٣٩  
١٣٨  
١٣٧  
١٣٦  
١٣٥  
١٣٤  
١٣٣  
١٣٢  
١٣١  
١٣٠  
١٢٩  
١٢٨  
١٢٧  
١٢٦  
١٢٥  
١٢٤  
١٢٣  
١٢٢  
١٢١  
١٢٠  
١١٩  
١١٨  
١١٧  
١١٦  
١١٥  
١١٤  
١١٣  
١١٢  
١١١  
١١٠  
١٠٩  
١٠٨  
١٠٧  
١٠٦  
١٠٥  
١٠٤  
١٠٣  
١٠٢  
١٠١  
١٠٠  
٩٩  
٩٨  
٩٧  
٩٦  
٩٥  
٩٤  
٩٣  
٩٢  
٩١  
٩٠  
٨٩  
٨٨  
٨٧  
٨٦  
٨٥  
٨٤  
٨٣  
٨٢  
٨١  
٨٠  
٧٩  
٧٨  
٧٧  
٧٦  
٧٥  
٧٤  
٧٣  
٧٢  
٧١  
٧٠  
٦٩  
٦٨  
٦٧  
٦٦  
٦٥  
٦٤  
٦٣  
٦٢  
٦١  
٦٠  
٥٩  
٥٨  
٥٧  
٥٦  
٥٥  
٥٤  
٥٣  
٥٢  
٥١  
٥٠  
٤٩  
٤٨  
٤٧  
٤٦  
٤٥  
٤٤  
٤٣  
٤٢  
٤١  
٤٠  
٣٩  
٣٨  
٣٧  
٣٦  
٣٥  
٣٤  
٣٣  
٣٢  
٣١  
٣٠  
٢٩  
٢٨  
٢٧  
٢٦  
٢٥  
٢٤  
٢٣  
٢٢  
٢١  
٢٠  
١٩  
١٨  
١٧  
١٦  
١٥  
١٤  
١٣  
١٢  
١١  
١٠  
٩  
٨  
٧  
٦  
٥  
٤  
٣  
٢  
١

كان عملا قويا واستغزانيا في نفس الوقت\*. وافضحت «البوتقة» في التاسع من ابريل عام ١٩٦٥ في (ذا رويال كورت) على ايدي (فرقة المسرح الانجليزي) خلال موسما الأول. وكانت الفرقة حينئذ مكونة حديثا من مجموعة من الشبان الطليعيين المتحمسين، استطاعوا أن يغيروا مجرى المسرح البريطاني المعاصر، وذلك بعرضهم لمسرحية (أوزيسون) «أنظر وراك في غضب». لذا لاقت مسرحية (ميلر) قبولا لدى جمهور المسارح الانجليزية وإن كان عرضها لم يستمر طويلا.

وافضحت في الحادي عشر من اكتوبر عام ١٩٥٦ مسرحية «مشهد من الجسر» وذلك في (المسرح الكوميدي) بالحي الغربي من المدينة الذي كان يسموه (نادي مسرح روتجيت) الجديد. وانشأه ذلك النادى أصلا لمجابهة الرقابة التي فرضها وزير الخزانة على المسارح؛ والذي كانت من صلاحياته منع التصاريح الخاصة بعرض المسرحيات في ذلك الوقت\*. ولأن مسرحية (ميلر) تتعالق تيمة الشذوذ الجنسي لم تقبل عليها الفرق المسرحية الأخرى مما أجبر المؤلف على إعادة صياغة المسرحية لتقدم في لندن، فحصل النص الأصلي ذو الفصل الواحد— الذي مسرح في نيويورك سيقا عام ١٩٥٥— إلى مسرحية كاملة، استمر عرضها بنجاح لفترة طويلة، مع أن بعض النقاد وجدوها أقل تأثيرا من «البوتقة» بنغماتها العاطفية الجياشة.

وفي العقد التالي مسرحته لـ (ميلر) مسرحيات أخريان في لندن، بالإضافة إلى عرضين سابقا ومتع لـ «البوتقة»؛ قلمته (فرقة المسرح القومي) في (ذا أولد ليك) خلال موسم ١٩٦٤ — ١٩٦٥. افتضحت «حدث في فينشي» في بداية ١٩٦٦، «ولكنها» لم تلق النجاح المرتقب. إلا أن مسرحية «بعد الخريف» لم تقدم في لندن، رغم أنها افتضحت في نيويورك في (مركز لىكولن) عام ١٩٦٤، وشلت الانتباه

بما كتفته من أحداث تتعلق بحياة (ميلر)، قبل زواجه من فانتة السينما الأمريكية (ماريلين مونرو). وبعد سنوات تألفت مسرحية «الشم» كأفضل أعمال (ميلر) في لندن طيلة الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٧٥. وافتضحت هذه المسرحية في الرابع من مارس عام ١٩٦٩، واستمرت حتى الرابع عشر من فبراير عام ١٩٧٠. وكانت آخر مسرحيات (ميلر) التي عرضت في تلك الفترة مسرحية «كلهم أولادى» التي أعيد تقديمها بنجاح ضئيل في عام ١٩٧٧. وتوقف عرضها بعد فترة قصيرة.

ومثلما حدث بالنسبة لـ (ميلر) فإن أول مسرحيتين لـ (تينيسي ويليامز) مسرحتا بنجاح في لندن في أواخر الأربعينات. فافتضحت «المجموعة الزجاجية» التي تألفت فيها نجمتها (هيلين هانتز)، في أول أدوارها على المسرح في (هاى ماركت تير) في الثامن والعشرين عام ١٩٤٨. كما افتضحت مسرحية «عربة اسمها اللذة»، ولعبت فيها (فيليان ليه) دور (بلاش دويا) في (فى أولدنوتش) عام ١٩٤٩. وحازت الممثلتان على الكثير من الثناء في الوقت الذي هوجمت فيه المسرحيتان. ولهذا استمر عرض «المجموعة الزجاجية» لفترة وجيزة، ثم توقف لفشل المسرحية في استدرج جمهور المسرح، بينما اجتذبت مسرحية «عربة اسمها اللذة» المئات من النظارة بعد أن حققت لنفسها دعابة كبيرة إثر الفضيحة التي أثارها، رغم أن بعض النقاد وجدوها المسرحية لا تتناسب وموهبة نجمها الأول ومخرجها (سير لورانس أوليفيه)\*. وعليه فإن المسرحية لم تحقق بعرضها الممتد هذا في لندن الدعابة الجديرة بمقريه صاحبها ككاتب من الطراز الأول. ولكن مثلما اعتبر نقاد أمريكا المسرحية رائدة (ويليامز) بعد عرضها في نيويورك عام ١٩٤٧، فإن نقاد المسرح في لندن شرعوا أخيرا في النظر إليها كعمل قيم في ذاته، عندما أعيد عرضها بنجاح على مسرح

(بيكاديللي)، على حد قول (اريك جوزر) رئيس تحرير مجلة «ذا برينش ثيرريفيو».

وعلى الرغم من أن مسرحيات (ويليامز) لم تحظ بالثناء الكثير من جانب غالبية النقاد الانجليز، إلا أن عرضها لم يتوقف. فلم تشهد الفترة ما بين ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥ إلا عشرة عروض ضخمة وثلاثة أخرى ضعيفة، استمرت اثنتان منها لمدة قصيرة بينما نجحت الثالثة. فمسرحية «قطعة فوق سطح من الصفيح الساخن» — التي حظيت بإعجاب كبير من جانب الجمهور والنقاد في نيويورك — افتضحت في لندن عام ١٩٥٨، ولكنها لم تشهد الانتباه، حتى ممثلتها الأولى (كيم مشانلي) نجمة المسرح الأمريكي التي مثلت دور (ماجى)، أسقطت في اجتذاب النظارة، مما أدى إلى توقف المسرحية بعد مائة واثنين وثلاثين عرضا. وافتضحت في عام ١٩٦٢ مسرحية «فترة التأقلم» على (ذا رويال كورت)، واستقبلها الجمهور بحماس، قبل أن تنقل إلى مسرح (وندايز) في الحي الغربي، حيث برزت كأفضل أعمال (ويليامز) في لندن خلال العقد كمكلمة مائة وأربعة وستين عرضا.

لما مسرحيات (ويليامز) الأخرى التي باعت بالفشل على المسارح التجارية كان من بينها «صيف ودخان» (١٩٥١) و «وشم الزهرة» (١٩٥٩) و «ليلة الايجوانا» (١٩٥٦) و «المجموعة الزجاجية» (١٩٦٥)\*. وكان من بين المسرحيات التي أخرجتها فرق الهواة — مثل فرقة (نادي فنون المسرح) — مسرحية «حى الحدائق» (١٩٥٥)، التي استمر عرضها خمسة أسابيع، ومسرحية «هيو أرويفوس» التي فشلت على مسرح (ذا رويال كورت) عام ١٩٥٩ تماما كما فشلت في نيويورك. ولقد قلمت فرقة (نادي مسرح هامبستيد) أربعة وعشرين عرضا لمسرحية «مسرحية من شخصيتين» وذلك في خريف عام ١٩٦٧، وتبع ذلك عرض

في العام التالي للمسرحية «طائر الشباب الجميل» — التي كانت من أنجح مسرحيات (وليامز) التجارية في نيويورك — على (ذا بالاس ثيتر) في (واتفورد). ثم عادت فرقة (نادي مسرح هابستيد) لتقدم ستة وعشرين عرضاً لمسرحية «تجذبات غير يارعة» قبل أن تنقلها إلى (المسرح الكوميدي) في عام ١٩٧٣. وكان ذلك آخر العروض التي شهدتها المسارح الانجليزية لأعمال (وليامز) حتى عام ١٩٧٥.

ولم يكن (وليامز) أحد حفظة من (وليامز) في لندن، بل كان — على العكس — أتمس حفظة. فلم تفسح من بين أعماله الكثيرة إلا مسرحيتان، أولهما «ضيق الأزهر» وثانيهما «الظلمة أعلى الدرج». ولكن لم تصل أي منهما إلى الهيئتين من العاصمة الانجليزية، إذ عارضتا فقط على مسارح (بمبروك) و (كرويدون).

## (٢) أونيل وأخرون

ولعل من أشهر كتاب المسرح الأمريكيين الذين ظهوروا في فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية، ومسرحت أعمالهم في لندن في الفترة من ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥ (يوجين أونيل) و (كليفورد أوديت) و (ليليان هيلمان) و (ماكسويل أندرسون) و (سيدني كينسلي) و (فيليب باري) و (ثورنتون وايلدر) و (ليام سارويان) و (ارثيشتال ماكليش) و (روبرت شيروود). وكان من بين كتاب الهزليات والمسرحيات الخفيفة الظل (هوارد ليندساي) و (راسل كرويس) و (سام ويليامز سيويك) و (جودج س. كوفمان) و (بول آوزون). ورغم اختلاف الآراء النقدية في لندن حول هؤلاء الكتاب فإن أعمالهم — الممدوحة منها أو المندومة — فشلت لدى جماهير المسرح الإنجليزي.

إلا أن (أونيل) — على وجه الخصوص — كانت له مكانته المرموقة في بريطانيا في فترة ما بعد الحرب

العالمية الثانية، تماماً كما كان له اسمه قبل تلك الفترة. فكان لأعماله الأخيرة وخاصة «مقدم التلج» و «رحلة يوم طويل في الليل» رد فعل عظيم من جانب نقاد المسرح الذين أثنوا عليه وعلى أعماله المسرحية، التي لم تستمر — مع ذلك — طويلاً على مسارح لندن.

فلقد أفتتح العرض الأول لمسرحية «مقدم التلج» في شهر يناير عام ١٩٥٨ على (مسرح الفنون)، الذي كان منتدياً مسرحياً يسع حوالي ثلاثمائة وسبعة وأربعين مقعداً. وبعد شهر تقريباً انتقل العرض إلى (ونتر جاردن ثيتر)، وكان مسرحاً تجارياً كبيراً. فاستمرت المسرحية على خشبته إحدى وثلاثين ليلة. أما مسرحية «رحلة يوم طويل في الليل» — التي يصور فيها (أونيل) بطريقة لاذعة ودافئة والدي وانيه وشبابه — ظهرت للمرة الأولى في مدينة ستوكهولم في العاشر من فبراير عام ١٩٥٦، وجرى عرضها في نيويورك حيث تألقت في الأدوار الرئيسية (فريدريك مارتش) و (فلورانس الدروج) و (جيسون روبرتس) لمدة ثلاثمائة وتسع وثمانين ليلة بفضل الإخراج المبدع لـ (جوزي كتيرو). ثم انتقلت المسرحية في لندن في شهر سبتمبر عام ١٩٥٨ بفريق من الممثلين البريطانيين تحت قيادة (كتيرو) وذلك على (ذا جلوب ثيتر). ولكن المسرحية سرعان ما توقفت عرضها بعد ثمانية ومائة عرض، رغم أن العديد من النقاد أعجبوا بها بل اعتبروها رائعة (أونيل). ثم حاول (سير أوليفيه) إخراج المسرحية من جديد مستمبها بنسخة جديدة من الممثلين، ونجح بالفعل بالعرض الذي قدمته فرقة المسرح القومي بلندن في ديسمبر من عام ١٩٧١. ولقد مثل (أوليفيه) نفسه دور (جيسون تايرون) في ذلك العرض.

ومن مسرحيات (أونيل) الأخرى التي شاهدها مسارح لندن مسرحية «هيوي» حيث افتتحت بعد عرضها الأول في ستوكهولم على (ذا دنس العالمية الثانية، تماماً كما كان له اسمه قبل تلك الفترة. فكان لأعماله الأخيرة وخاصة «مقدم التلج» و «رحلة يوم طويل في الليل» رد فعل عظيم من جانب نقاد المسرح الذين أثنوا عليه وعلى أعماله المسرحية، التي لم تستمر — مع ذلك — طويلاً على مسارح لندن.

فلقد أفتتح العرض الأول لمسرحية «مقدم التلج» في شهر يناير عام ١٩٥٨ على (مسرح الفنون)، الذي كان منتدياً مسرحياً يسع حوالي ثلاثمائة وسبعة وأربعين مقعداً. وبعد شهر تقريباً انتقل العرض إلى (ونتر جاردن ثيتر)، وكان مسرحاً تجارياً كبيراً. فاستمرت المسرحية على خشبته إحدى وثلاثين ليلة. أما مسرحية «رحلة يوم طويل في الليل» — التي يصور فيها (أونيل) بطريقة لاذعة ودافئة والدي وانيه وشبابه — ظهرت للمرة الأولى في مدينة ستوكهولم في العاشر من فبراير عام ١٩٥٦، وجرى عرضها في نيويورك حيث تألقت في الأدوار الرئيسية (فريدريك مارتش) و (فلورانس الدروج) و (جيسون روبرتس) لمدة ثلاثمائة وتسع وثمانين ليلة بفضل الإخراج المبدع لـ (جوزي كتيرو). ثم انتقلت المسرحية في لندن في شهر سبتمبر عام ١٩٥٨ بفريق من الممثلين البريطانيين تحت قيادة (كتيرو) وذلك على (ذا جلوب ثيتر). ولكن المسرحية سرعان ما توقفت عرضها بعد ثمانية ومائة عرض، رغم أن العديد من النقاد أعجبوا بها بل اعتبروها رائعة (أونيل). ثم حاول (سير أوليفيه) إخراج المسرحية من جديد مستمبها بنسخة جديدة من الممثلين، ونجح بالفعل بالعرض الذي قدمته فرقة المسرح القومي بلندن في ديسمبر من عام ١٩٧١. ولقد مثل (أوليفيه) نفسه دور (جيسون تايرون) في ذلك العرض.

(ثيتر)، ليقوم (يوجيس ميريديث) بالدور الرئيسي — إلا أن العرض لم يستمر طويلاً وتوقف بعد أربع عشرة ليلة، ليتبعه عرض آخر — بعد عدة سنوات — لمسرحية «منازل أكثر أمه» التي حاول (أونيل) التخلص منها دون جدوى. كان العرض في عام ١٩٧٤ على (ذا جرينويتش ثيتر)، ولكن هذا أيضاً لم يستمر طويلاً على خشبة المسرح، حيث توقف بعد خمسة وعشرين عرضاً. ولم تشهد المسارح التجارية في الهيئتين بلندن أية عروض أخرى لأعمال (أونيل) طيلة الفترة من ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥.

أما ثلاثية (أونيل) الخالدة «الحداد يليق بالكثرة» فإنها مسرحية في لندن أول مرة في عام ١٩٣٨، حيث كانت — بلا شك — أقوى مسرحية أمريكية مثيرة تشدها مسارح لندن في تلك الفترة، طبقاً لما ورد في تاريخ (أودري وليامسون) للمسرح البريطاني في الثلاثينات. إذ استمرت المسرحية في اجتذاب أهم فرق لندن للمسرحية في تلك الآونة، مثيرة جدل النقاد المتميزين في الأربعينات والخمسينات. فعاد عرضها (مسرح الفنون) في عام ١٩٥٥ لمدة شهرين، ثم أعاد (ترافرس ثيتر) بد (أندريه) عرضها في عام ١٩٦٧ لفترة امتدت من السابع والعشرين من يونيو حتى الثاني من يوليو، هذا بعد أن قدم (ذي أولد فيك ثيتر) أربعة وعشرين عرضاً للمسرحية في نوفمبر عام ١٩٦١.

ولقد شهدت مسارح لندن في تلك الفترة مسرحيتين أخريين لـ (أونيل) أولهما «قمر الأوغاد» التي عرضت في عام ١٩٦٠ ولم تزل الإعجاب فتوقفت في الحال، وثانيتهما «لمسة شاعر» التي قدم لها (ذا اشكروفت تير) بد (كرويدون) أربعة عشر عرضاً.

والقلة القليلة من بين مسرحيات جبل ما قبل الحرب العالمية الثانية من الكتاب الأمريكيين تم عرضها في لندن عرضاً ناجحاً في الفترة من ١٩٥٠ حتى



١٩٧٥. كان من أهمها ثلاث مسرحيات للمؤلف (كليفسورد أوديت) : « انفض وذن » التي مسرحت في عامي ١٩٥٠ و ١٩٧١ لفترة وجيزة في كل مرة ، و « رحلة الشتاء » ١٦ ومسرحت في ١٩٥٢ بنجاح لا بأس به ، و « المدينة الكبيرة » التي ما أن افتتحت في عام ١٩٥٤ حتى توقفت عرضها .

ومن بين الأعمال الأخرى مسرحيات ( ليليان هيلمان ) « ساعة الأطفال » التي قدمت على ( مسرح الفنون ) في عام ١٩٥٦ ، ووجد فيها النقاد عملا عتيق الشكل قديم المضمون يفتقر إلى الإقناع ، و « لعب في الخزانة » التي استمر عرضها خمسمائة وستة وخمسين عرضا في نيويورك ، حيث فازت بجائزة نقاد الدراما . افتتحت هذه المسرحية في مسرح ( بيكاديللي ) في العاشر من نوفمبر عام ١٩٦٠ ، لتخفق في إثارة حماس الجماهير ، فتوقفت بعد خمسة وثمانين عرضا . ولقد فشل ( هيلمان ) في محاولتين أخريين ، عندما أعد نصها لمسرحية « كانديدا » ألف موسيقاه ( ليونارد برنشتاين ) عام ١٩٥٩ ، فهاجمته جماعة النقاد البريطانيين ، عندما أعد مسرحية ( اسانويل رويليه ) « مونسترا » ( ١٩٥٢ ) الفرنسية التي افتتحت في مسرح ( ليورك ) بـ ( هاملاسميث ) ، واستمرت تسعة وثلاثين عرضا فقط .

وفي الوقت الذي حقق فيه ( ماكسويل اندرسون ) نجاحا نسبيا بتناوله الدرامي لرواية ( وليام مارش ) « النسل الطالح » ( ١٩٥٥ ) ، إذ عرض حوالي مائة وستة وتسعين عرضا ، أخفق كل من ( ييدني كنيجسلي ) و ( فيليب باري ) ، إذ سجلت مسرحيتا هما « قصة بوليسية » ( ١٩٥٠ ) و « العبة الثانية » ( ١٩٥٢ ) أقل من مائة عرض . ورغم أن مسرحية « اثنون وايلدر » « صانع الزيجات » استمر عرضها مائتين وخمسة وسبعين مرة ، فإنها تحولت بعد عشر سنوات إلى واحدة من أعظم المسرحيات الاستعراضية تحت اسمها الجديد « هاللو دولي » .

أما ( وليام سارويان ) فلقد اشترك مع كاتب إنجليزي اسمه ( هنري سبيل ) في إعداد مسرحية مثيرة بعنوان « حسم الأمر خارج المحكمة » ( ١٩٦٠ ) وهو عمل رفضه النقاد بينما استقبلته جماهير لندن بصدور رجة . وفي نفس العام أخرج ( جون ليتلورد ) مسرحية ( سارويان ) الأخرى « سام : أعلى وثاب بينهم » وعلى « ذا ثير رويال » لتبؤ بالفشل الذريع كما فشلت أيضا مسرحيته « عند مخاطبتك » و « العيور إلى صياح الغد » ، بعد افتتاحها في أكتوبر عام ١٩٦٢ .

ولقد حصل ( ارثيالد ماماكليش ) على جائزة بوليتز في عام ١٩٥٩ عن مسرحيته « جيه بي » ، وهي عمل رمزي حديث يقوم على قصة أيوب . ولكن بظهور المسرحية في لندن بعد عشرين فإن النقاد تناولوها بتحفظ شديد مما جعلها تتوقف بعد تسعة عشر عرضا . أما ( روبرت شيروود ) فلقد أعيد عرض مسرحيته « اجتماع الشمل في فيشا » بنجاح في مهرجان ( تيشستر ) في يوليو عام ١٩٧١ ، ثم عرضت لفترة في مسرح ( بيكاديللي ) في العام التالي .

## (٢) أشهر مسرحي الأربعينات والخمسينات

لقد منى الكتاب المستمون للرجل الأول من البريطانيين الأمريكيين بالتوفيق في بريطانيا قدر ما باءوا بالفشل الشديد . ولعل الكاتب ( بول اوزبون ) . الشهير بتأولاته المسرحية الجيدة للروايات المختلفة — غير مثال على ذلك . فكان له نصيب من النجاح وكانت له كبراته ، إذ وجدت مسرحيته المأخوذة عن رواية ( ريتشارد ماسون ) « عالم سوزي وونج » ( ١٩٥٩ ) طريقا إلى قلوب جمهور المسرح ، وعرضت ثمانمائة وثلاث وعشرين مرة ، رغم اشتزاز النقاد منها . أما مسرحيته الأصلية « يبدأ الصباح في السابعة » التي مسرحت في نيويورك عام ١٩٣٩ — عرضت في لندن لأول مرة في عام ١٩٥٣ ووجدت قبولا لدى النقاد رغم أنها لم تجلب

جماهير المسرح العريضة ، فتوقفت بعد ستة وأربعين عرضا .

كما كان الفشل مصير بعض الكتاب الذين اشتركوا في إعداد النصوص المسرحية ، مثل الكاتبين ( هوارد ليند ساي ) و ( راسل كرواس ) اللذين أسهما في تأليف مسرحية مثيرة بعنوان « ملحق للملاحظة » ( ١٩٥٢ ) استمر عرضها أسبوعا فقط . ولكنهما حققا نجاحا نسبيا عندما اشتركا مع ( ارفين برلين ) في كتابه « مسرحية نادى سيدة » حيث كتب النص الأوبرالي لها . ثم حقق نجاحا مماثلا مع ( ريتشارد رودجرز ) و ( اوسكار هامرشتاين الثاني ) في إعداد المسرحية الموسيقية العالمية « صوت الموسيقى » ، حيث ابتكر لها النص الأصلي الذي استمر فوق المسرح حوالي ست سنوات من ١٩٦١ حتى ١٩٦٧ على الرغم من قلة إعجاب النقاد به . ولكن الفشل لحق بـ ( لنساي ) و ( كراوس ) عندما كتبا نصا أوبراليا لمسرحية ( كول بلورتر ) الاستعراضية المعنوية « أي شيء يجرؤ » التي أعيد عرضها في ١٩٦١ لتستمر أسبوعين وليس أكثر .

ولقد لحق الإخفاق أيضا بكل من ( سام ويلا سيويك ) وذلك في مسرحيتها « أغنية الربيع » ( ١٩٥٠ ) و « ملائكتي اللامعة » ( ١٩٥٥ ) المأخوذة عن « طليخ الملائكة » لصاحبها ( البرت هاسون ) . أما مسرحيتها « قبلي بايت » المقبسة عن مسرحية شكسبير « ترويض النمرة » — و « تحت شجرة الجيز » التي كتبها ( سام سيويك ) فقد أقيمت قبلها من جماهير المسرح ، إذ نجحت الأولى على يد ( كول بورتر ) عام ١٩٥١ ، وتمتعت الثانية الممثل البريطاني ( اليك جينس ) دورا لم ينس ، راح يملأ طرقات مائة وتسع وثمانين ليلة .

وبالنسبة لـ ( جورج س . كوفمان ) و ( هوارد تيشان ) فقد اشتركا معا في تأليف مسرحية « الكافيكال الصلبة الذهبية اللون » ( ١٩٦٥ ) ، وهي هزلية تسخر من السلطات التفتيلية بإحدى الشركات الكبيرة . وقد كانت

المسرحية الوحيدة التي عرضت لـ (كوفمان) في الفن الغربي بلندن في عقدين ونصف عقد من ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥، وأدت فيها الممثلة (ماجريت راذونفورد) دور السيلة المسنة المتعجزة التي تصدت لعملقة الشركة وسخرت بذقنهم. ولكن المسرحية لم يكن لها شأن يذكر إذ توقفت بعد مائة واثنين وأربعين عرضاً.

ومن أشهر كتاب المسرح الأمريكيين الذين برزوا — على وجه العموم — في الخمسينات وظهروا أعمالهم في مسارح لندن (روبرت اندرسون) و (بادي تشايفسكي) و (وليام جيبسون) و (فرانك جيلروي) و (جور فليندال). فلقد ترك (اندرسون) انطباعاً طيباً بمسرحيته «الشاي والماعظة» التي عرضت بنجاح على (المسرح الكوميدي) عام ١٩٥٧، بينما فشلت مسرحيته «أنت تترك أني لا اسمعك عند تدفق المياه» (١٩٦٨) و «لم أفن أبداً والدي» (١٩٧٠). وعرضت لـ (تشايفسكي) مسرحية «الرجل العاشر» — التي شهدتها لندن من قبل عام ١٩٦١ — مائة واثنين وثلاثين ليلة، بينما ظهرت مسرحية «مشته الجنس الآخر المستتر» — التي سبق أن عرضتها (فرقة شكسبير الملكية) في (ذا دويتش تير) عام ١٩٦٨ — في موسم مسرحي لنفسي. وتألقت من بين أعمال (جيبسون) مسرحيتان : «اثان للنساء» التي ظهرت في عام ١٩٥٨، و «صانع المعجزات» التي عرضت في ١٩٦١. كما أسهم (جيبسون) في إعداد النص للمسرحية الموسيقية المأخوذة عن مسرحية الولد الذهبي لـ (أوديت) عام ١٩٦٨، والتي استمر عرضها حوالي أربعة أشهر. ومع أن مسرحية (جيلروي) «من يتخذ صبي المحرات ؟» استمر عرضها سبعا وثلاثين ليلة على (ذاهاي ماركت تير) لم تشهد في مسارح العاصمة الانجليزية أفضل مسرحياته، كما لم تنعم المدينة بمسرحية (فايدال) «زيارة لكوكب صغير»، إذ توقفت بعد أسبوعين.

## (٤) ادوارد أولبي وكتاب الستينات

وفي خلال الستينات وجد مسرحيون امريكيون جدد مكاناً على مسارح لندن لأعمالهم الواعدة. كان من بينهم (مارت كرولي) و (جوزيف فير) و (جاك جيلز) و (آرثر كويت) و (ماراي شيزجال) وعلى رأسهم — بطبيعة الحال — الكاتب المعروف (ادوارد أولبي). فدراسة (كرولي) البارعة والواقعية في نفس الوقت للولبي نيويورك في مسرحية «صبي القرفة» (١٩٦٩)، وكان لها تأثيرها على جماهير المسرح طيلة ثلاثمائة وستة وتسعين عرضاً في (ذا ونديم تير)، حيث كانت من أكثر المسرحيات توفيقاً وأوفرها حظاً. وفي عام ١٩٦٥ عرض (مسرح الفنون) مسرحية «آرنولد الزاحف» للكاتب (فيغر) لفترة قصيرة، كما قدمت (فرقة شكسبير الملكية) مسرحيته «جرائم قتل صغيرة» (١٩٦٧) و «بارك الله» (١٩٦٨). أما مسرحية (جيلز) المعبرة عن موقفه المعادي لمبادئ المخدرات «الرابطة» (١٩٦١) فلقد عرضت لفترة قصيرة على (ذا ديوك تير) بـ (يورك). وفشلت هزلية (كويت) الساخرة «أه يا أبي، يا أبي المسكين، لقد خفتك أمي في الخزانة، وأنا أشعر بالأسى ومرتين»، فلقد اختفت في عام ١٩٦١ على مسرح (ليريك) بـ (هامر سميت) وتوقفت بعد ثلاثة عشر عرضاً، ثم أعيد عرضها في عام ١٩٦٥ على مسرح (بيكا ديللي) لتستمر ثلاثاً وخمسين ليلة. ولكن محاولة (كويت) المسرحية التي حظيت بشهرة في لندن كانت مسرحية «الهنود» التي قدمت (فرقة شكسبير الملكية) — في موسم مسرحي — ثلاثاً وخمسين مرة وذلك في عام ١٩٦٨. ولقد أخرج (مسرح الفنون) مسرحيتين للمؤلف (شيزجال)، أولهما «بط وعشاق» (١٩٦١) وثانيتهما «لوف» (١٩٦٣)، ولكن لمسة بسيطة كما لم تستمر طويلاً مسرحياته ذات الفصل الواحد «النمر»

و «الناسخون» عند تقديمهما على (ذا جلوب تير) عام ١٩٦٤.

ولقد كان (أولبي) الوحيد بين أقرانه الذي أكد نجاحه التجاري في لندن في فترة الستينات على وجه الخصوص. فأولى مسرحياته — التي كانت قد عرضت في (برودواي) وأغنى «من يخشى فيرجينيا وولف» — انتشرت في (ذا جلوب تير) عام ١٩٦٤، وحقت دعابة كبيرة للكاتب لدى النقاد الانجليز، واستمرت أربعاً وستة أسابيع وثمانين ليلة، وهي أطول مدة تمتعت بها مسرحية أمريكية جادة في لندن في الفترة من ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥. أما مسرحياته الأخرى التي عرضت مسبقاً في (برودواي)، فقد تم إدراجها في المواسم المسرحية المختلفة. فقدمت (فرقة شكسبير الملكية) «توازن دقيق» (١٩٦٩) و «آليس الصغيرة» (١٩٧٠) و «قضى الأمر» (١٩٧٢) بنجاح منقطع النظير.

وهناك ثلاثة من أعمال (أولبي) الأصغر حجماً صنعت اسمه قبل أن تهتم (برودواي) بأعماله، حيث أقدمت عليها مسارح لندن التجريبية. فقدم (مسرح الفنون) في عام ١٩٦٠ قصة حديقة الحيوان، ثم أعاد (ذا تيرريوال) بالحي الشرقي تقديمها بعد خمسة أعوام. وقدم (ذا رويال كورت تير) «الحلم الأمريكي» و «موت ييسى سميت» سواء في عام ١٩٦١ ثلاثاً وعشرين مرة. ورغم أن مسرحية «من يخشى فيرجينيا وولف» هي الوحيدة التي لاقت قبولاً لدى المسارح التجارية بالحي الغربي، فإن أعمال (أولبي) جذبت أنظار الجماهير والنقاد، مما جعل الجميع ينظرون إليه كأهم كاتب أمريكي شق طريقه إلى القلوب بجماهير المسارح البريطانية بعد (تينسي وليامز).

ومنذ منتصف الستينات فصاعداً شرعت مجموعة جديدة أخرى من الكتاب الأمريكيين — الذين تمكنوا مثل (أولبي) من الوصول بأعمالهم إلى مسارح (برودواي) — في تقديم

مسرحتهم في النوايا نهارا وفي بعض مساح لندن الصغيرة . كان من بينهم (روبرت باتريك) الذي عرفته لندن من خلال «أطفال كيندي» التي انتحت في (ذا كنجر ثيتر كلوب) عام ١٩٤٧، وتحولت إلى (مسرح الفنون) في العالم التالي . كما ظهرت أعمال مسرحية أخرى في لندن في الستينات لكل من (دا بولتز) و (مايكل ماكلور) و (جين كلود فان ايتالي) . وفي السبعينات شهدت المدينة مجموعة ثالثة من الكتاب التجريبيين مثل (بيته ماكلالامي) و (تيرنس ماكلالي) و (ليونارد ميلفي) و (بيري بوتنك) و (سام شيبارد) .

### (٥) الهزليات الأمريكية

لقد أثبتت التجربة أن المسرحيات الكوميديّة الأمريكية التي تفتت عنها فريضة مؤلفي (برودواي) كانت أكثر نجاحا لدى عشاق المساح الانجليزية وخاصة في لندن . فكان التوفيق حليف كل من (جين كير) و (ايرا لينين) و (ليام أوريان) و (جون باتريك) و (نيل سامبون) و (صموئيل تيلور) ، و (فريق جوزيف فيلنزل) و (بيتر ديفرياز) . كما وفي آخرون مثل (جورج اكسلرود) و (ايب ناروز) و (توماس هيجين) و (ليونارد سيجلاس) و (لنزي ستيفنز) و (ايرا وولنش) و (فريق جيروم لورانس) و (روبرت ي . لي) . وبرزت من بين أعمال هؤلاء الكتاب مسرحية (جون باتريك) وصالة شاي قمر أغسطس — وهي تناول لرواية (فرون شتاينر) — خاصة من ناحية عدد عروضها المسرحية . وأثنى النقاد على محاكاتها التهكمية الساخرة — الخفيفة الظل — ومع ذلك فلقد افتتحت المسرحية في الثاين والعشرين من أبريل عام ١٩٥٤ على (هير ماجستير ثيتر) لتتوقف في الحادى عشر من أغسطس عام ١٩٥٦ بعد تسعمائة وأربعة وخمسين عرضا .

ولعل (نيل سامبون) — وهو أعظم المؤلفين الهزليين في (برودواي) في الستينات والسبعينات — كان أنجح

كتاب أمريكا في لندن في الستينات وأكثرهم انتشارا . فمسرحياته «تعال وأطلق نيكرك» (١٩٦٢) و «الإنسان الغريب» (١٩٦٦) كانتا من روائع المسرح الكوميدي آنذاك ، كما استمر عرض مسرحيته «حافى القديسين في الحديقة» (١٩٦٥) و «الجنح المعصومي» فترة طويلة . وأسهم (سامبون) بالإضافة إلى ذلك بثلاثة نصوص لمسرحيات موسيقية : «الصغير أنا» (١٩٦٤) و «وعود وعود» (١٩٦٩) و «الإحسان الجميل» (١٩٦٧) ، نجحت جميعها بشهادة النقاد .

والهزليات التي عرضت في لندن أكثر من إثني عشر شهرا كانت من طيب (جين كير) و (ليام أوريان) و (صموئيل تيلور) و (فريق جوزيف فيلنزل) و (بيتر ديفرياز) . فمثلا مسرحيتا «نق الحب» (١٩٥٧) «الصاحبا (فيلنزل) و (ديفرياز) و (الوقت للرقباء» (١٩٥٦) لـ (ايرا لينين) كانتا مأخوذتين عن روايتين شهيرتين . أما مسرحيات «السيد بينيكاك الرابع» (١٩٥٥) لـ (ليام أوريان) و «سعادة صحتيه» (١٩٥٩) لـ (صموئيل تيلور) و «ماري ماري» (١٩٦٣) لـ (جين كير) ، فكانت أصليّة ومبتكرة ، وإن كانت مسرحية الأخير «اللمسات الأخيرة» (١٩٧٣) قد أخفقت تماما في الوقت الذي استمر عرض مسرحية (تيلور) المعروفة باسم «لمسة الربيع» (١٩٧٥) ثلاثمائة مرة .

ورغم أن نقاد لندن لم يجمعوا على إطراء الهزليات الأمريكية المنتجة في لندن فالغالبية العظمى منهم قد استقبلوا تلك المسرحيات بترحاب شديد . ولعل أطول عرض حظيت به هزلية في ذلك الوقت كان لمسرحية «سترات البيجاما» وهي من نوع الفارس ، التي افتتحت في (هوايت هول ثيتر) في عام ١٩٦٩ ، وتقمصت أدوارها ثلاث من النساء الماريتات ظفورت واحدة منهن في كل فصل . ولقد نتج عن هذه المسرحية التي كتبها

(موي جرين) بالاشتراك مع (دا فليتر) — وهي تعتمد على «مومي لاصحبا (حين تدى ليراس) عداء من جانب النقاد ، كما لم يحدث مع أي مسرحية أخرى . فصرح (جون باربر) في جريدة «ذا دايلى تلجراف» أن «منظر المرء في المسرحية لم تتقدّها من أسافها ٣ ، كما وجد (هريتر كريتزم)» — ناقد جريدة «ذا دايلى اكسرس» المسرحية مقزرة بشكل يصعب وصفه وحكيتها «مزيج تافه ممل» ٤١ . ولقد أبد غالبية النقاد انطباع (كريتزم) هذا ، ومع ذلك فالعرض استمر ألفين وأربعمائة وثمان وتسعين ليلة .

وبالإضافة إلى مسرحية «سترات البيجاما» جنت قلة أخرى من المسرحيات الكوميديّة حصادا مخلوطا ما بين إطراء وطم ، مثل «زفرة الصبار» (١٩٦٧) ، التي أعدها (آبي باروز) عن عمل بنفس العنوان لـ (بيير باريليه) و (جين بير جرسلي) ، و «المسة ميم» (١٩٦٠) ، وهي من تأليف (جيروم لورانس) و (روبرت ي . لي) ، وهي تقدم على كتاب (باتريك دينيس) ، وأيضا «تطواف الزواج» (١٩٥٩) لـ (الزلى ستيفنز) .

وفي الوقت الذي نجحت فيه بعض الهزليات الأمريكية في العاصمة الانجليزية ، فشل بعضها ، واستمر فقط ما بين مائة وخمسة وعشرين عرضا ومائتين عرضا ، كما فشل بعضها تماما فلم يعرض على الإطلاق . فكل من (ايرا لينين) و (صموئيل تيلور) اللذين أحرزوا نجاحا — كما سبق أن ذكرنا — فشلا في إحراز نجاح مماثل ، كما أخفق (جون باتريك) على الصعيدين البادى والأدبي . وكان من بين روائع (برودواي) التي عرضت أقل من مائة مرة في لندن مسرحية «مرة ثانية بالشعور» (١٩٥٨) لـ (هال كرتنز) و «الف مهرج» (١٩٦٤) لـ (هيرب جاردنر) و «الفراشات طلقة» (١٩٧٠) لـ (ليونارد جيرش) . ومن المسرحيات التي فشلت فشلا ذريعا

وهاجمتها جماعة النقاد مسرحية « كان بحوزة ماري القليل » (١٩٥١) لـ (آرثر هرتزوج) و (ميوريل هرمان) و (آل روزن) التي توقفت بعد خمسة عشر عرضا، ومسرحية « كل فرد يحب الأوبال » (١٩٦٤) لـ (جون باتريك) واستمرت خمسة عروض، وأخيرا مسرحية « السنون المستحيلة » (١٩٦٤) لـ (بوب فيشر) و (آرثر ماركس) — وهي قدمت ستمائة وسبعين مرة في نيويورك — التي توقفت بعد ستة وثلاثين عرضا فقط .

## (٦) المسرح الموسيقي الأمريكي

ولعل الهزلية الموسيقية كانت من أنجح فنون المسرح الأمريكي في لندن خلال الفترة من ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥ . فلقد وجد فيها النقاد البريطانيون والجماهير على السواء من المتعة والإثارة أكثر ما وجدوا في الألوان المسرحية الأخرى . ورمح فشل بعض الأعمال الكوميديا الموسيقية على المستويين الأدنى والعالى فإن سجل الأعمال الرائعة حافل ، لا تضارعه أية محاولات أمريكية أخرى ، الشيء الذي جعل من الكوميديا الموسيقية « أطيب وأحب الأشكال المسرحية الأمريكية في لندن » .

ولقد أسهم عدد من المؤلفين الموسيقيين وفادة فرق الكوميديا الاستعراضية بعروض شائعة أحبها الجماهير على الفور وامتدحتها النقاد . فسيطر كل من (ريشارد رودجرز) و (أوسكار هارمشتاين) اللذان على صنع المسرحيات الاستعراضية الغنائية ، سواء من ناحية تعدد العروض أو من ناحية شعبية تلك العروض لدى مرتادي مسارح لندن . ويتبعهم في هذا المضمار (الآن جاي لورن) و (فريدريك لوروي) بأعمال موسيقية - جميلة . كما قدم (بيرت باكارك) و (الافنج برلين) و (ليونارد برنشتاين) و (جيري بوك) و (سي كولمان) و (جيري ماكديرموت) و (كول بورتر) و (ستيفن شوورتز) و (ستيفن سوندايم) و (ميريديث ويلسون) و (روبرت وايت) هزليات

موسيقية بارزة . فلقد كان لكل واحد من هؤلاء المؤلفين الموسيقيين عروض استمرت لأكثر من عام فوق خشبة المسرح .

وهناك ست من هذه الهزليات تخطت نسبة عروض كل منها ألف ، وهي « قصة الجانب الغربي » (١٩٥٨) ويبلغ عرضها ألفا وتسما وثلاثين ، و « سيدتي الجميلة » (١٩٥٨) ويبلغ عرضها ألفين ومائتين وواحد وثلاثين ، و « صوت الموسيقى » (١٩٦١) ويبلغ عرضها ألفين وثلاثمائة وخمسا وثلاثين ، و « عازف كمان فوق السطح » (١٩٦٧) ويبلغ عرضها ألفين وثلاثين ، و « شعر » (١٩٦٨) ويبلغ عرضها ألفا وتسعمائة وثمانين وتسعين مرة ، وأخيرا « مفتون بالاله » (١٩٧١) ويبلغ عرضها ألفا ومائة وثمانية وعشرين عرضا . فلقد حظيت بشهرة عالمية كل من « قصة الجانب الغربي » التي ألف موسيقاها (ليونارد برنشتاين) وكتب كلمات أغانيها (ستيفن سوندايم) ووضع نصها الأوبرالي (آرثر لورنس) ، و « سيدتي الجميلة » التي ألف موسيقاها (فريدريك لوروي) وكتب كلمات أغانيها ونصها (الآن جاي لورن) . ولكن « صوت الموسيقى » التي ألف موسيقاها (ريشارد رودجرز) وكتب كلمات أغانيها (أوسكار هارمشتاين) ووضع نصها (هوارد ليندساي) ، وكانت أطول مسرحية موسيقية تم عرضها ، وجدت قبولا أقل حماسا من جانب النقاد . وكان هناك شبه إجماع على وجوده كل من « عازف كمان فوق السطح » ، بموسيقاها التي ألّفها (جيري بوك) وكلمات أغانيها التي كتبها (شيلدون هارنك) ونصها الذي وضعه (جوزيف شتاين) ، و « شعر » بموسيقاها التي ألّفها (جولت ماكديرموت) ونصها الأوبرالي وكلمات أغانيها التي وضعها وكتبها (جيرود واجني) و (جيمس برادو) ، وأخيرا « مفتون بالاله » بموسيقاها التي ألّفها (ستيفن شوورتز) وكتب نصها (جون مايكل تيبلاك) .

ومن المسرحيات الاستعراضية الضخمة التي لم تلق ترحيبا من النقاد « أغنية طيلة الزهور » (١٩٦٠) التي ألف موسيقاها ونصها (ريشارد رودجرز) و (جوزيف فيلدز) ، و « رجل الموسيقى » (١٩٦١) التي كتبها ووضع موسيقاها (ميريديث ويلسون) ، و « كامليوت » (١٩٦٤) التي ألف موسيقاها (فريدريك لوروي) ووضع كلمات أغانيها ونصها (الآن جاي لورن) . ومن المسرحيات التي فشلت تماما « كانديدا » (١٩٥٩) لـ (ليونارد برنشتاين) و « في ذات مرة فوق المرتبة » (١٩٦٠) لـ (مارتي رودجرز) و « كرنفال » (١٩٦٣) لـ (بوب ميوريل) . وهناك مسرحيتان موسيقيتان لـ (هارفي شمت) هاجمها النقاد هجوما عنيفا وهما « غرباء الأوطار » (١٩٦١) و « نعم نعم » (١٩٦٨) ، كما حظوا من قدر كل من « فيريلو » (١٩٦٢) لـ (جيري بوك) و « رجل مقل بالأكفاه » (١٩٦٨) لـ (جون كليتون) و « نجم الجمال » (١٩٦٩) لـ (ستيف الآن) التي مثلت فيها (بيتي جرييل) دور صاحبة صالون الجمال الأسطورية في الغرب الأمريكي .

ولقد تم إحياء وإعادة عرض أكثر من عشر هزليات موسيقية لكل من (قنست يومانز) و (كول بورتر) و (جورج جيرشوين) وآخرين غيرهم لم تلق منها توفيقا إلا اثنان وهما « أوتجة الصحراء » لـ (سيمسون رودجرز) التي ظهرت في عام ١٩٦٧ وإن لم تستهوَ النقاد حينذاك رغم استمرارها على المسرح أربعمائة وثلاثة وثلاثين عرضا ، و « قارب العرس » لـ (جيرود كرن) التي تم إنتاجها عام ١٩٧١ ونالت شعبية كبيرة حيث عُرِست على (ألفي تير) تسعمائة وخمسين مرة .

وأخو فنون المسرح الأمريكية التي شهنتها مسارح لندن على وجه الخصوص والكثير لها تأثيرها على بريطانيا في الفترة ما بين ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥ هي ما يعرف بـ « الرفي » وهي عمل مسرحي يتألف من مزيج من

الحوار والرقص والغناء ويهدف عادة وفي المقام الأول إلى السخرية من الأحداث الجارية والأزياء السائدة . ولقد ظهرت مجموعة من هذه الأعمال في حي غرب المدينة ، استقبلت الجماهير التثنية منها بخفاوة مثل « المسس والذهب » ( ١٩٥٠ ) ، بموسيقاها التي ألفها ( جاي جوني ) و « استكشاتها » التي كتبها ( جين ولوتر كير ) ، و « الانسراض » ( ١٩٦٢ ) ، وهي عبارة عن سلسلة من « الاستكشاثات » المرتجلة أخرجها للمسرح ( ثيودور فليكر ) . كما بدأت اثنتان أخريان موجة جديدة من الأعمال المسرحية في لندن ، تحوي الكثير من الإشارات الجنسية الصارخة ، بل الأدب المكشوف ، إذ تعرى بعض الممثلين تماما طيلة العرض ، كما حدث في كل من « أفندر عرض في المدينة » ( ١٩٧١ ) - ( توم إيرين ) و « دغ اناسي ياتين » ( ١٩٧٤ ) - ( إيرل ويلسون الابن ) . ومن الغريب أن هذه الأعمال لاقت نجاحا دون غيرها مع أن النقاد وجدوها خالية من المصاات التهمكية أو الفتنة الجنسية .

إن عدد الأعمال المسرحية الأمريكية التي خطفت الألباص وشدت الانتباه في لندن في الفترة ما بين ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥ ، باختلاف ألوانها على المسارح التجارية أو مسارح الدولة كانت بمنزلة المؤثر الحقيقي على اهتمام المستجيبين البريطانيين بالمسرح الأمريكي . وغالبا ما شاركت الجماهير النقاد استجابتهم لتلك الألوان المسرحية الأمريكية . كل ذلك أدى - في نهاية المطاف - إلى انهيار بريطانيا شعبا ومسرحا وساخة تقليدية بالدراما الأمريكية إلى حد لا يمكن نكرانه أو التغاضي عنه ♦

## « الهوامش »

William T. Stanley, *Broadway in West End: An Index of Reviews of American Theatre in London* (London: Greenwood press, 1978).

(٢) انتشرت مسرحية « برودواي » على

مسرح ( ستراند ) في لندن في ٢٢ ديسمبر ١٩٦٦ ، ثم نقلها إلى مسرح ( اندلي ) في ٢٢ يناير ١٩٦٧ ، حيث توقف عرضها في ٣٠ يوليو . وكانت مجموعة العروض حوالي ٢٥١ . أما مسرحية « زهرة ابيز » الأيرلندية فقد استمر عرضها على مسرح ( ابولو ) من ١٠ أبريل ١٩٦٢ حتى ٣٠ يوليو ، فأكملت بذلك ١٢٨ عرضا . وتم افتتاح مسرحية « أنا كريستي » في مسرح ( ستراند ) في ١٠ أبريل ١٩٦٢ وانتهى عرضها في ٧ يوليو ، بعد استمرارها ١٠٣ ليلة . كما عرضت مسرحية « منظر من الشارع » ١٤٧ ليلة في مسرح ( جلوب ) ابتداء من ٩ سبتمبر ١٩٦٣ حتى ١٧ يناير ١٩٦٤ .

(٣) أنظر : Laurence Kitchin, *Mid-Century* (London: Faber and Faber, 1960), p. 56.

(٤) بعد افتتاح مسرحية « كلهم أولاد » على مسرح ( ليريك ) بد ( هامرسميث ) في ١١ مايو عام ١٩٤٨ تم نقلها إلى مسرح ( جلوب ) في حي غرب لندن في ١٥ يوليو عام ١٩٤٨ ، حيث توقف عرضها في ١٨ سبتمبر من نفس العام ، بعد أن أتمت ١١٠ عرضا . أما مسرحية « موت بالغ متجول » فقد افتتحت في مسرح ( فينيكس ) في ٢٨ يوليو عام ١٩٤٩ ، وتوقفت في ٢٨ من يناير في العام التالي وكانت قد أتمت بذلك مائتين وأربعة عروض .

(٥) مزيد من المعلومات حول هذه النقطة

أرجع إلى :

Lee Beltzer, The of Eugene O'Neill Thornton Wilder, Arthur Miller and Tennessee Williams on the London Stage 1945 — 1960 ( ph. D. Dissertation: University of Wisconsin, 1965), pp. 443 — 71.

(٦) لقد انتهت عملية الرقابة هذه في سبتمبر من عام ١٩٦٨ .

(٧) لقد توقف عرض « المجموعة الزجاجية » في ٣٠ أكتوبر عام ١٩٤٨ بعد أن استمر حوالي ١٠٩ مرة . أما « حرية اسمها اللذة » استمرت من ١٢ أكتوبر عام ١٩٤٩ حتى ١٩ أغسطس عام ١٩٥٠ ، وأتمت ٣٢٦ عرض .

(٨) لقد علق ( تيسبي وليامز ) في مذكراته

التي نشرت حديثا على العرض اللندني الذي قام بإخراجه ( سيرجون جلينجود ) قائلا : « لقد رأيت عرضا شينا تماما كما كنت أتوقع . فمسرحية « المجموعة الزجاجية » أصبحت من أن توضع على خشبة المسرح . أما بالنسبة لمسرحية « حرية اسمها اللذة » فإن ( فراتيس ) ستيفنز رئيس تحرير مجلة « عالم المسرح » وصفها قائلا : « ثم أتت مسرحية « حرية اسمها اللذة » والعاصفة التي تبعتها . فلقد اختلفت الآراء تجاهها ، فرفضها بعض من النقاد كعمل مغمم بالإشارات الجنسية المصارعة ورحب بها بعض آخر كسلسلة صحفية بعد أن تم صقلها . انظر :

Tennessee Williams, *Memoirs* (New York: Doubleday, 1975), p. 150.

وأنظر أيضا :

France Stephens (ed.), *Theatre World Annual* (London: Rockliff, 1950), p. 10

(٩) أنظر :

*British Theatre Review*, 1974 (Eastbourne, England: Vancocofford, 1975), p. 207.

ولقد استمر عرض المسرحية من ١٤ مارس عام ١٩٧٤ حتى ١٢ أكتوبر فأكمل ٢٤٣ عرض .

(١٠) إن التواريخ التي نذكرها هنا بين الأقواس ونستعملها في باقي الدراسة الحالية تشير إلى تاريخ عرض المسرحيات على مسارح لندن

(١١) أنظر :

Andrey Williamson, *Theatre of Two Decades* (London: Rockliff, 1951), p. 155.

(١٢) لقد ظهرت مسرحية « رحلة الشتاء » في ( برودواي ) تحت عنوان « فناة ريفية » .

(١٣) أنظر عدد الجريدة الصادر في ٢٣ سبتمبر عام ١٩٦٩ ، ص ٢١ .

(١٤) أنظر عدد الجريدة الصادر في سبتمبر عام ١٩٦٩ ، ص ١٤ أ

(١٥) هناك عرض شابه تلك العروض وهو « هـ باكلكتا » لاقى نجاحا ضخما ولكننا لا نذكره هنا لأنه ليس عملا أمريكيا .

في عز أزمة المساكن فذلك  
قضية الراوي وحده !!

فما دامت أسس العلاقة  
الاجتماعية قد اقتطعت عناصر  
الصلاية والشدة فإن الانهيار قائم  
لا محاولة وبشكل يكاد يكون  
متقنًا ، ويمكن رؤيته في غربة  
الانسان عن مجتمعه الذي  
لا يصني إلى شكاية مما يفرضه  
تحت وطأة الاحساس بالخطر  
وكانه « شخص حكم عليه  
بالاعدام بلا جرم » ص ٣٥ .

رغم شعوره بأن محته توجب  
له « كسل عطف البشر »  
ص ٣٥ ، الا أن مفاسل  
المجتمع الرسمية والأهلية  
لا ترى ذلك . فالمجلس  
البلدي يرى أنه اعلى مسؤوليه  
بمجرد تشخيص الحالة واصدار  
الأمر بمغادرة البيت ا ص ٣٦ .

فكان تحلل المواد الصلبة  
للأساس هنا كتابة عن التحلل  
من المسؤولية الاجتماعية تحت  
أية ذريعة ، وكان كل الناس  
وحتى العلماء منهم اصابعهم  
الجهل فجأة ، ص ٣٧ . رأى  
جهل أكسى وانكى من التماثل  
في انهيار بناء شامخ من  
الذكريات والتاريخ والتجارب  
وهي ما يتطوى عليه البيت الذي  
بدأ بغوص في الأرض متفقدًا  
في اسمه الصلبة وعوامل  
الشدة !

ومكذا يزداد الخطر تقلًا  
وقسو بازياد الجهل والتجاهل  
والتماثل من المسؤولية ليحكم  
طوق الفريسة حول من  
يتحسسه ، ولذا جاءت لصول  
القصة الاخلاص - وهي مشاهد  
أكثر منها قصودًا - لتأهية  
حركة البطي في دائرة الحصار  
معززة الرمز الذي أصبح  
يجهده البيت الذي يغوص في  
أرضه هشة ، كاشفة عن عرى  
الانسان في مجتمع يستبدل  
المسؤولية بالتجاهل أو التندر  
والتبرير بما يرغمه على حلول  
لا يفتح بها . فالبقية من  
مسكن بئيل مرفوض من حيث  
المبدأ بالنسبة للراوي لأنه يرى  
حياته وجذره الانساني في يته



من ابعادات ودلالات ، وماله  
منها بوصفه بناء بكل ما يبرع عنه  
البناء من قواعد ومستلزمات ،  
مضيقًا تلك الدلالات من خلال  
ادارة أو متابعة حركة الحوادث  
التي فجرها الحدث المركزي ،  
ومن خلال الحوار واستيطان  
الشخصية المركزية للفصح ،  
مما جعلنا ازاء حادثة واقعية  
ورمزية مما وبحاجة لقراءة  
موازية تنطلق من الواقع  
وتستفيء بابعاداتها ، لتلقى  
كامل رسالة القصة الفنية  
والاجتماعية . فقد تابع القاص  
بطله ، صاحب البيت منذ أن  
هزته مفاجأة تصطم زجاج البيت  
وتعمل فتح أبوابه حتى يأسه من  
حل للمشكلة مرورًا بمساعيه  
لدى الجهات البلدية ومعاولة  
اصلاح ما يمكن اصلاحه ..  
مما منح قصته ساطعة وتلفائية  
فالتقنين ، لكنهما تفرغان دائمًا  
برؤية ثالثة لحركة البطي بين  
نسج العلاقات المحيطة به  
والتشكيك بأشياء غير التي  
يرونها - فالقصة مكتوبة بلسان  
المتكلم - وسنرى أن الراوي  
ليس إلا انسانًا يرواه قدره  
محاصرًا بخطر وشيك وسط  
تحلل الآخرين من مسؤولياتهم  
وعدم ميالاتهم بما يفرضه وأسرته  
من مخاطر لا يجهلونها بل على  
المكس يتخلون من محته تلك  
موضوعها لتندرج رغم انها قد  
تحل بأي منهم بهذا الشكل أو  
ذاك ! ولن تنتهي مساعيه بل على  
أولى الأمر إلا بقرار يصف  
المحتمة ثم لا شيء إلا الأمر  
بمغادرة المنزل حفاظًا على حياة  
الأسرة ! اما أين تذهب الأسرة

لتلك الأصدال التي تقوم على  
حدث يمكن أن يتكرر ويمكن  
أن يفسر بأحدى تلك البديهيات  
المتخلصة من التجارب  
الانسانية . فالحدث الأساسي  
في القصة يتركز في تسرب مياه  
جوفية إلى أسس قصر كبير مما  
يجعلها أضيق من أن تحمله  
فيأخذ البناء بسالهسوط  
تدريجياً .. وكما في هذه  
الحالة تقرر الجهات الفنية  
إخلاء القصر من سكانه ! وهو  
حدث أصبح مع تكرار انهيار  
المباني لسوء التنفيذ أحد  
المشغولات الصحفية  
المذكورة . غير أن القاص فؤاد  
قتنيل استطاع أن يشرح قصته  
بدلالات لم يعد البيت معها  
بيتًا ، ولا صاحبه مجرد مالك  
يحز بملكه عذر فاضر .. بل  
واستطاع ذلك دون خروج على  
الدائرة التي يتحرك فيها رد  
الفعل الواقعي على مثل تلك  
الحوادث ، مستغنياً مما يفرضه  
البيت كتماوى أو مكان للسكن

## هبة السيف

رواية : فؤاد قتنيل

عرض وتحليل

قاسم عبد الأمير عجم

لكترة ما تكورت ، أصبحت  
بعض التصاروب اليومية  
وانمكساتها في وهي الناس  
أمورًا بديهية .. كالقول بعدم  
صلاحية الرمل اسماً للبناء ،  
أو القول بحتمية الانهيار لخلل  
في الأساس وهكذا . وذلك  
البديهيات تحقيق من فرص  
التعامل مع المبدد من التجارب  
الانسانية شيئًا لدخولها دائرة  
المعتاد واليومي . لكن الفن  
يقبى من ناحية أخرى ، يقدر ما  
يتوفر له من بظفة واتقان ، قادرًا  
على إدهاشنا بما في تلك  
التجارب نفسها ، أو بعضها  
خاصة ، من طاقة على الإيحاء  
لما تستوعبه من أمكيات رمزية  
أكبر من أبعادها المعتادة كلما  
أضيق من زاوية جديدة .

ففي قصة ( السيف ) التي  
كتبها فؤاد قتنيل وأصدرتها  
الهيئة المصرية العامة للكتاب  
عام ١٩٨٤ كرواية ضمن  
سلسلةها « الأبداع العربي » مثل

١٠  
١١  
١٢  
١٣  
١٤  
١٥  
١٦  
١٧  
١٨  
١٩  
٢٠  
٢١  
٢٢  
٢٣  
٢٤  
٢٥  
٢٦  
٢٧  
٢٨  
٢٩  
٣٠  
٣١  
٣٢  
٣٣  
٣٤  
٣٥  
٣٦  
٣٧  
٣٨  
٣٩  
٤٠  
٤١  
٤٢  
٤٣  
٤٤  
٤٥  
٤٦  
٤٧  
٤٨  
٤٩  
٥٠  
٥١  
٥٢  
٥٣  
٥٤  
٥٥  
٥٦  
٥٧  
٥٨  
٥٩  
٦٠  
٦١  
٦٢  
٦٣  
٦٤  
٦٥  
٦٦  
٦٧  
٦٨  
٦٩  
٧٠  
٧١  
٧٢  
٧٣  
٧٤  
٧٥  
٧٦  
٧٧  
٧٨  
٧٩  
٨٠  
٨١  
٨٢  
٨٣  
٨٤  
٨٥  
٨٦  
٨٧  
٨٨  
٨٩  
٩٠  
٩١  
٩٢  
٩٣  
٩٤  
٩٥  
٩٦  
٩٧  
٩٨  
٩٩  
١٠٠

الذي شهد تاريخه كله ، لكنه ازاء الاحباط أو التثبط الذي يواجهه يضطر للتفكير بمنزل بديل ثم يحاول البحث أيضاً . وتلك صورة من صور تزييف الارادة البشرية .

حتى النافس الذي كان يتطوى على ثراه يولر الاثران النفسى والاحساس بالانتماء ، يقل على المحاصر في محنته وقد لبس لبوس السخرية من عجزه عن تحويل القوة أو صدها محققاً مرارة السخرية التي كانت تتحول إلى مواجهة كتم هيلت صورة الجدم مع المحافظ لكنه لا يملك ازاء تلك المواجهة إلا الهروب بصورة الجدم والقصيدة القديمة المكتوبة بدماء الذهب حرساً على جلوده من التحلل تحلل الاسس المرضية لملء يتواصل معها ثانية .

والحق أن هذه الوقفة ازاء نص القصيدة القديمة وصورة الجدم كانت إحدى وسائل تأكيد رموز القصة ودلالاتها ، ولعل قراءة مثاليه للقصيدة القديمة توضح ضرورة الصلة التي تبرر بسالبها إلى الهادوية (ص ٤٦ - ٤٨) . حيث التحدى الذي يجعل الحقيقة هي الحياة بل هي الأفضل !

وإذا كانت القصة بذلك قد وضعت محنة يطلها فقد تجاوزت ذلك إلى اتخاذ موقف متجاوز . ونفس الطريقة التي رسمت الطريقة المحنة ، متابعة البطل وهو يتحرك في دائرة رد الفعل مركزاً على صورة ما يمد هبوط السقف محملاً إيانا قراء مسؤولي المقارنة والمثل في صورة ما قبل الهبوط ليتحدد الموقف .

فقد انتقل الراوى وإسرتة ، ازاء الاصرار على البناء من البيت والسعى لإصلاحه ، من ملامح الميث في عصر الكهوية إلى ممارسات وطرائق الميث في عصر الغلام ! نجد للميمات الكهوية تعود الأسرة

إلى مصباح الكروبيين حيث لم يمد البيت صالحاً للتأسيات الكهربية (ص ٤٩) ، ويمد الاستعانة بالدوش يضطر إلى صلب الماء بكوز من الصفيح !

اتها ردة تخلف كما نرى ، وهذا مفتاح موقف النافس . انه يقرن الانهيار الاجتماعي بالرده حيث تصبح محنة البطل مجرد مسخرة لزملاته وسامية للتعذر منها مسخرة أكبر مستغلين كل قدراتهم على الضحك والاضحاك ، ويبدو الوقت أصبح الأثر لا يتبعهم في شيء . وهذا هو حالهم في كل ما يواجههم من مشكلات أو أحداث « ص ٥٠ . وليست تلك السلبية سمة الناس فحسب وإنما هي سمة المؤسسات والمنابر أيضاً . فلا الصفيح اهتمت ولا المساجد ولا الكتاكلي التي اشكت لها البطل ولماذا يغيب العلم اذا هبط سقف أحد المنازل ، .. وحتى أولئك الذين اهتموا به نصعبه بالبحث هن بيت غيره في بلاد الله الواسعة » ص ٥١ وهكذا يتكفن الغريب بالصمت تسكن قلبه بضع ميامن سوداء حيث نفع الإنسان إلى صليح الغربة هي حصيلة التحلل من المسؤولية الاجتماعية وحيث تتحول بقلة الإنسان الذي لم يستهن بالخراب إلى سجن كبير وإلى منع للفرق والمتاصب لأنها صرعة في واد ملامح الآخرين يلوكون الاسترخاء والاستسلام ، وهي صرعة أثر النافس ان يبرع عنها بصورة اقرب للمشر (ص ٥٥ - ٥٦) وكثيراً ما كانت الحاجة للبرح شعراً هي التعبير الأكثر ملائمة للراوى من محنته وفقرته .

والحقيقة ان كثلة الشعر وروحه كانتا مليحاً للراوى كلما عاد إلى نفسه يمد جولة من جولات الخيال بحثاً عن حل مما أبهى جوهر القصة القصيرة هو المهيمن على (السقف) رغم ان المؤلف سمىها رواية .

لاسيما ولأنها استمرت استكثافاً لدواخل نفس بشرية في مواجهة معيشتها بالأهمال والتجامل . حقاً انها ، أي القصة ، اشارت إلى ما يحيط بتلك الذات المحاصرة ولكن من خلال تأكيد المحاصر نفسه باستكثافه دوافع إضافية في الانسان المحاصر مما جعل استكثافها دوراً أولياً متصاعداً حول محور واحد تتميز ملامحه في خاتمة كل دورة . وشيئا فشيئا تتضح مفارقة مرعبة تكون هي والشكل اللولبي ينادى القصة ومصدر اهتمامها صموداً وهبوطاً . فلا التاجيد الهلالي يندب غوص البيت في الأرض وتراجع الاهتمام بخاطر ذلك على الأسرة ركوناً إلى المصير ونهياً من المسؤولين . والاتجاه الصاعد ليس إلا قلق البطل وتصميمه على الهبوط حل لكن مصدر الرعب ان الاتجاه الهابط يستمر هبوطاً بينما لا يمثل الاتجاه الصاعد الا هلياناً يلذب بالروح يندباً وإستعداداً من الحبل المتشدد ! وما بين قطبي الانجاسيين يكتسبا نفس مفردات تلك المفارقة في كل دورات القصة أو مشاهدتها مكونة جواً من الصراع الذي يضمن حضور القضية الأساسية حتى صفحة الختام .

للمفارقة في قرار المجلس البلدى بإغلاق البيت التي يقوم على الصرخة على حياة ساكنيه ، ولكن أي حياة يثبت لمن قطع من ماضي مطروفاً في الوقت ذاته من ملامح عصره ونداءاته ؟ وهل يستطيع ان يحفظ حياة من يرى مسؤوليته في تشخيص الخطر فحسب ! المفارقة الأخرى تجيب ان تسلاواتنا هذه .. فقد جاء الحل الذي اقترحه المجلس البلدى بوضع أعمدة جديدة لمنع البيت من الهبوط ليزيد من تعقيد القصة التي بقيت للأسرة دون ان تتجس تلك الأعمدة في إقبال الهبوط ! وإنما على العكس ازداداً ممثلاً للهبوط

والفأ الحديد كما يرفض الجسد الحي الغريب الدخول ! (ص ٦٦) إذ ماذا يستطيع الحديد أن يفعل ما صامت عوامل السقوط تشد البناء كله إلى الهوة لأنها هي الأساس ؟ لا شيء إلا زيادة ثقل المحنة فكان الحديد هنا كناية عن تناقص الفراغ المتاح للأسرة حتى لم يمد لها يمد وضع الأعمدة إلا دخول البيت زحفاً على أربع ١١ وكان ذلك المفارقة لم تكف فيأبى المجلس البلدى ليعيق لها المزيد بقراره اخراج الأسرة من البيت باستئصال القبائل المسيلة للدمار ! (وطبقاً حفاظاً على حياتها) فيكمل المكابرة البيروقراطية التي تحاول نفى الخطأ بخطأ جديد ! وهل غراب الحياة الا حين تظلمها هذه المكابرة نفسها ؟

وكالبحث الذي يستوفى حجج بصدقه تأتي دورة الغروب الأخيرة تصعيداً للبحث عن أية قوة أمل ما دام حب الحياة يقاوم وتوقب ، فأي الحياة هذه .. المرة من تجربة أخرى ! ثم اقترح صهر البطل ، وهو استاذ في جامعة كاليفورنيا ، هدم السقف وبناء بيت جديد ووضع التصميم اللازمة لذلك ! غير ان الحل لم يكن الا تضللاً خادماً إذ كان السقف صعباً على الهدم !

أما لماذا ؟ من اين له تلك القوة ؟ أهذا ما لا يوحى به القاص ولا يفتح نافذة لتفسيره الا اذا تخللنا رموزاً لغضائمه البناء الاجتماعي الذي لا تهدمه جهود فردية مهما توسمت بنتائج حديثه ؟ فما الحل ؟ كانت مشورة الاستاذ ان يترك السقف يكمل هبوطه ليكون أرضاً ثابتاً للحديد . لكن ذلك استمراراً للحملة بشكل جديد فقد أصبح عليهم مغادرة ما بقي من البيت من ساحة يمد أن تضللت شكل الرحم وأهل البيت عادوا أجنة

١٢٠  
١١٠  
١٠٠  
٩٠  
٨٠  
٧٠  
٦٠  
٥٠  
٤٠  
٣٠  
٢٠  
١٠  
٠

فيه تنفض بقدر ويتحرك بقدر (ص ١٨) ! ضايدوا إلى الحقيقة وهم بذلك كمن يتزعج من الرحم حارياً فكان انتظار نهاية الخراب استمرار للمرى وانقطاع عما بقى من مجلور الاحساس بالدفء الذى يولفه الانتماء إلى حمية من الذكريات نفوس فى الوحى كما الاصله ! لانه انتظارا للمجهول ! ملما يولد الانسان ليبدأ شوط المجهول . لكن المهم لم يتزحج فقد توقف السقف من الهبوط !! نعم هكذا ! لما لم يحم على اساس ليست لسلوكه قواعد يمكن التخطيط على ضوئها ! ان توقف الهبوط عوده لتأكيد خرابه البناء الهجين ..

لا يبقى ناقصا ولا يهيم بسهولة !! ثم يتوقف بين الهبوط إلى الهلوية وبين الاستقامة ويبقى الانسان مبتلى بذلك البناء ورحبه ! والبناء هنا مقيم بفعل مشورة من خارج التجربة ! بل لعل المراهقة على تلك المشورة بالتقل يزيد المصنة تقلا ! ان يحصل الخيبة

وهائل اليأس ! فكيف وقد توقف الهبوط على ثلاثين ستيترا من الأرض ! فلية مسألة هذه ؟ لعلها حقيقة ما يفصل بين الأرض الثابتة والبناء الاجتماعى السلى بطلده الانسان . أو لعلها أيضاً (قائمة الحلم بخلاص تحمله مشورة لا تستوعب متاعل التجربة ، بل هو الوحى الذى يورث المهانة ! أدركت حجم المهانة لمصقت على الاحلام الهشة ص ٨٩ ويشد الغربة . فقد عاد صهر الراوى إلى جلمسته عاجزاً عن المشورة وتركه الجميع لمصته الا ولديه .. بشاره لمل بجمل آخر ..

ولا شيء مستحيل كما يرى جمال أحد ولدى البطل ، بل لابد فى حلم السقف كما يرى مجلى ولده الثانى ، وكما يتفان على ذلك ! وهو خلاصة تجربة الناس المعاشة .. مادام الاساس مختلا فلابد من حلم البناء ! وهون ذلك ليس الا وهماً أو هو الكذب فى صورة الحلم إذ لا يمكن البناء على

سقف معلق فى فراغ .

وبتلك الوقفة عند رؤية الجيل الجديد تنفتح القصة أو تشير إلى أفق المستقبل وتضاه مرة أخرى كل ابعادها السابقة التى توزعت على سرد القصة وحوارها ومتولوجها الداخلى وكانت كافية تماماً ، وقد أصبحت جزء عضوياً من البناء القفى ، لأن تحمل وتوصل رسائلها دونما مفتاح خارجي كذلك التى وضعتها القاص اقتباساً عن أعمال فكرية أو فنية فى مدخل كل مشهد لتوحى بمضمونها أو مضمون الدوره اللاحقه . فقد افتتح المشهد الأول بمقتطف من مسرحية هنرى السادس لشكسبير ليوحي بأن الاقتحار أصمق مما قد يظهر .. وفتتح المشهد الثالث بمقتطف من مسرحية الحلاج لعبد الصبور ليوحي بأشدت الحصار . ومن ( جتر آتش ) اقتطف مقتطف المشهد الرابع عن هراء الأشجار ليوحي بتقل الحديد الذى رأينا قلته فى علاج مصنة البطل .. وهكذا .

## الكاتب بين التجربة

### المعاشاة فى القرية والابداع

الليل الرحم قصص : محمد روميش

عرض وتحليل : حسين عيد

كيف تم تشييد جاتى هذا البناء القفى ؟ وإذا كان الكاتب بهذا الثراء القفى ، فهل يوجد فى ابداعه ما يشتر توقفه عن الكتابة ؟ التجسم المرئى لابعاد المكان :— شاد محمد روميش بناء قصصه القفى على محورين اساسيين اولهما

مجسوته القصصية الوحيدة « الليل .. الرحم » ، حين فُلم فتا مريكا ، احتوى فى جانب منه على باتوراما مجسمة لابعاد المكان الخارجية فى القرية بأفق تفاصيلها ، وكشف على الجانب الآخر ، رؤيتها — دائرة الحياة ( الداخلى ) المحزنة لبشرها وما يتمثل فى نفوسهم من الفكر ومشاعر ، يملأها فى النهاية رؤيته لمحبة الانسان على الأرض بشكل عام .

كثيرهم الكتاب الذين تناولوا القرية المصرية فى أعمالهم الأدبائية ، لكن قليلا منهم من خاص إلى أعمالها بصنق ، ملتصحا بترابها وطبيعتها ، متجلا كل ما فيها بوله ، حتى قبلة القرية عاشقا متما لها ، فليست عليه نعمتها ، ولتحت له مكتون اسرارها ، ليترف منه ما شاء له الهوى . من هذا النوع النادر من الكتاب ، كان محمود روميش فى



التجسيد المرئي، أو الحضور القوي لأبعاد المكان الخارجية في القرية أدق تفاصيله، ساعده على تحقيق هذا التجسيم عدد من العوامل هي: الوحدة لفضية المتكاملة لقصص لمجموعة، الاستفادة من فنيات الفن السينمائي في تقديم زوايا الرؤية والاعتماد على الصورة، توظيف لغة بسيطة، سلسلة، ذات أموس هائل مستوحى من فردات البيئة ومن خبرات ميشية واسعة بالقرية، مع هم واع لطبيعة المكان، استيعاب كامل لطقوسه شعائره وعاداته وموروثه شعبي.

وسأتناول كلا من هذه محاورا بل بشيء من تفصيل.

وحدة الفنية للقصص مجموعة:

جاء اختيار الكاتب لقصصه سبع التي كونت المجموعة تيار موقفا، لأنها شكلت لها نحا وحلة فنية، تكاملت فيها بها، لتبعث الحيوية في حياة ية ممتعة بذاتها، هي قرية تليانة)، وتشيد أركانها بمختلطة بسيطة متناغية... أنها ماطة الفنان التي تظهر عمله نوبا تلقائيا، لكنها تخفى رماها جهدا شديدا، أنها واقعية تناول، التي تقنع القاريء بالمهارة في تقريب الحقيقة لطبيعة للأشياء إلى أدنى حد يكن بواسطة الكلمة أو صورة<sup>٢</sup> حتى يبدو بأن ما تقدمه لقصص هو الحياة الحقيقية في قرية، فهي تقدم الجزء لتوصي الكل، حتى يندت قصص مجموعة في - في النهاية -

وثانها نص واحد طويل، تعلمت فيه زوايا تناول.

تعلمت زوايا الرؤية:

استفاد محمد ورويش من تقنيات الفن السينمائي في خلق حضور قوي، أو تجسيد مرئي لأبعاد المكان، من خلال استخدامه لتعدد زوايا الرؤية ولن المونتاج أو القطع والانتقال الزماني والمكاني، في تقديم مشاهد متتالية تعتمد المشهد (أو الصورة) وحلة للبناء، وإن جازوه أحيانا صوت الراوي التقليدي مقلدا أو مقلعا على الأحداث. والأفئلة صليدة سألخص لبعض منها من لغة والتشديد من الألق الفرسي.

تبدأ القصة بمشهد التقاضي لحقل الوسية في الظهيرة من خلال لغة صليدة... ثم توارى الجسيم...

كانت تعب الشمس، فصنع الحقل... حقل الوسية الواسع، فرنا كبيرا، يشوى مابه من ناس.

من بعيد... من حيث تلتقي السماء بسفل الظن... قبلت نسائم... تجفف المرق تماق رؤوس الشجيرات... تتوج اللوزات المتفتحة بلونها الأبيض الشافر، فيبدو للظن بحرا... كبيرا صليدا... يغطي الزيد صفحة ماله... (ص ٧)

هذه اللغة البعيدة تبقي على العلاقة بين الناس وما يحيط بهم، وهي تصور من سافة كبيرة وتستخدم أيضا كإطار شخصي لتحديد اللقطات الأكبر وهي لهذا السبب تسمى أحيانا (اللقطات المؤسدة)<sup>٣</sup> وهي هنا تترس لمعلقة أساسية تسود ظلية قصص المجموعة، وهي اضطراب الوسية من أجل لغة العيش، وهي لغة موحية فهي تمثل حقل الوسية، وكأنه فرن يشوى مابه من ناس، حتى غدى قطعة من الجسيم (جسيم الاستئصال البشري) من ناحية، لكنها من

ناحية أخرى تبرز من طيات هذا الجسيم، محصول الظن المنتج وقد تحول بشكل جمالي إلى بحر صلب يغطي الزيد ماله.

على ذلك (قطع)، وانتقال إلى مشهد آخر، عبارة من لفظة كبيرة (مقتلعة من المشهد السابق) لوجه بطة القصة «ست أبوها».

... وابستمت «ست أبوها» وهي تتخفف من الخرق التي تلقها فوق رأسها وحول رقبها عزلة أشعة الشمس من أن تحيل وبهجها التقاضي البشوش، قطعة لحم... «...»

إن اللقطة الكبيرة (تضخم حجم الشيء، مثاث المرات فاتها تميل إلى رفع أهمية الأشياء، وتوصي في الغالب بمغزى رمزي) والمغزى هنا سطوح فيما بعد. لأن «ست أبوها» تتحالف على جمال وبهجها من أجل «أبراهيم» وعندما تنقذ بعد ذلك، فلن تهتم في نهاية القصة بالحفاظ عليه فصرقه الشمس كما أن ظهرو وبهجها «التقاضي البشوش» يوصي بالاكبال على الحياة، والتطلع المتغلب إلى المستقبل.

قطع، ليسع المشهد ويظهر إبراهيم داخل الكادر في لفظة متوسطة... «...» وأطلق إبراهيم تمل ست أبوها، واسطفي في قلبه، ملاحاة البنية... ووقف بينه على عديها المتوردين.

قطع، ليسع المشهد ويظهر إبراهيم داخل الكادر في لفظة متوسطة.

... وأطلق إبراهيم تمل ست أبوها، واسطفي في قلبه، ملاحاة البنية... ووقف بينه على عديها المتوردين.

هذه اللغة التثاقبية بدلت «كطريقة لتأكيد سيطرة شخص على آخر، فظهرت مشاعر إبراهيم تجاه «ست أبوها» بما يفوق للانتقال تلقائيا ليحدث نفسه معجبا بفتاته وبأنها لم تخلف لشقاء الفيط، وبذلك تكون هذه اللغة تعهدا - منطقيا - للانتقال مباشرة إلى الحلم بالزواج منها: - قطع، محتاج مكاني، أي

الانتقال من المكان الحالي إلى مكان آخر: «وأما بكوت في داره... كستها وجردا من الحارة... ملات البلاص من التروعة ورجعت في يدها حزمة حيا بحر... مطر... تقربه إلى الله».

— قوم بأبراهيم الشمس علو الغنى.  
— ياشيخه سيبي شوبه.  
— وحيا سيدي في التون م اسيك... «...»

هذا المشهد / الحلم يتداهى منطقيا عند تطلعه إلى حبيبه ليرامها في بيت الزوجة المرفوب، تيلشر مهابها المنزلية ولدايه.

لكن الواقع يعرذ قلبا ألم، ليطعم الحلم، بمشهد آخر للغة لربية.

واستعرضت يثاق إبراهيم شجرتا قطن تذاكرت لروحه... شق طريقه وسط الأصحاب المتشاككة... أصح اللسع ونظف دم صابرة قاتية... متجمعة على ركبته مسح الدم بقطعة قطن دشها غلطة في حبه... «...»

كل هذه المشاهد المتمايزة ذات اللقطات المتنوعة، لجزء من صفحة البداية لقصة «التشديد من الألق الفرسي» تصور بشكل متنع حضورا موجسا لجزء من واقع القرية، مستفيدا من تقنيات الفن السينمائي.

مثال آخر لتأكيد هذا المنحى، من قصة «طرح المجد» التي تقدم شخصيات أهم يسهم الماضى، كسيل لمجد هابر، لفرض مآبته زوجة ورفلي القرية، عاجزا من التوصل مع أي منها، للفتنة زوجته والمتاصل به القرية كمن به (الطف)، فقر رايه على الانتقال من القرية بإحراقها، فيكون الألام التي في هذه القصة / المشهد والرجل واقف فوق سطح المسجد المحجور... هنا تكون زاوية التصوير هي لفظة (نظرة الطائر) التي تشتمل على المشهد وصورا

٤٥  
القائمة  
العدد ١٠١  
١٦  
١٧  
١٨  
١٩  
٢٠  
٢١  
٢٢  
٢٣  
٢٤  
٢٥  
٢٦  
٢٧  
٢٨  
٢٩  
٣٠  
٣١  
٣٢  
٣٣  
٣٤  
٣٥  
٣٦  
٣٧  
٣٨  
٣٩  
٤٠  
٤١  
٤٢  
٤٣  
٤٤  
٤٥  
٤٦  
٤٧  
٤٨  
٤٩  
٥٠  
٥١  
٥٢  
٥٣  
٥٤  
٥٥  
٥٦  
٥٧  
٥٨  
٥٩  
٦٠  
٦١  
٦٢  
٦٣  
٦٤  
٦٥  
٦٦  
٦٧  
٦٨  
٦٩  
٧٠  
٧١  
٧٢  
٧٣  
٧٤  
٧٥  
٧٦  
٧٧  
٧٨  
٧٩  
٨٠  
٨١  
٨٢  
٨٣  
٨٤  
٨٥  
٨٦  
٨٧  
٨٨  
٨٩  
٩٠  
٩١  
٩٢  
٩٣  
٩٤  
٩٥  
٩٦  
٩٧  
٩٨  
٩٩  
١٠٠

من فوق الرأس ، فهو ينظر إلى القرية ويوتينا من عل ، وعده اللقطة تمكن من الصميم فوق المشهد كآله منكملة المنظمة . في الواقع توصي اللقطة بقية بالمصير والقدر المحتوم . الناس المصورون يظهرون بصيغ النمل ثنائين وفي قبضت تماما .

هذه اللقطة مناسبة تماما للحالة النفسية لبطل القصة ، الذي يشير بنفسه متكامل المنظمة فوق هؤلاء الفلاحين ( التالين ) — كما يفكر بهم — وأنه يمتلك مصيرهم بيد لانه قرب احراف القرية .

توظيف لغة بسيطة :

اللغة هي أداة الكاتب المبدع في مجال الادب الذي يعتبر الوسيلة لتحويل التجارب والتجارب نفسها لا تحدث على صورة الفاظ ، وتجارب المؤلف يجب ان تترجم إلى الالفاظ التي هي رمز لها لكي يستطيع القارئ ان يحيل هذه الرموز بدوره إلى تجارب ، ولي كلاً الحالين لابد من تخيل تلك التجارب .

- لغة قصص محمد روميث
- ١- لا تامل إلى التائق للغوى ، بل هي لغة بسيطة ، سلسلة تسمى
  - ٢- انشاء الكاتب لقرينه ولناسها
  - ٣- البساطة ، وكان منطقيا ان يتكسر هذا الانكسار في استخدامه لغة
  - ٤- حياتهم اليومية مضمخة بقدراته الفنية ، لتنتج مبرة من عالم القرية لحداث مفرداته دقيقة
  - ٥- واضحة ، مركزه مشحون ، موجزة تمتلك في تنابها ثراء
  - ٦- امتداد طيفان الريف ، وتستلهم مجاميل نحتها من ارضية واقع القرية .

دراسة اللغة في هذه المجموعة تحتاج إلى بحث كامل ، لكنني ساكتفي بقلعة بعض الاضواء الكاشفة على اهم ملامحها ..

- ١- الشمس هناك على مدد
- ٢- الشوف ، كحفره ملؤمة بالآلوان المتوهجة .. وهي لتسريها
- ٣- تنطشع — كما يقول حم زلتى — ان تحفظها يدك .. ابو

قردان عائد ، ليقضي ليلة فوق اشجار الجسيم المجوز حول قريتنا ، جماعات ، كاتواب القماش الليلان تحملها الرياح في الحقل ، خرج التاموس ... ( ص ٤٣ ) .

انظر لهذا الانصاح القوي المتضرب لقصة « الليلة الجيلة » وبالكلمة / الاسم « الشمس » ، ثم التوقف عنهما مستوحا ههنا ، وهناك ( وكألفها ليست اى شمس ، وإنما شمس محددة ، متفرقة ، في موقع معين ) ثم التوقف ثانية ، منها — موقفا حواس القارئ — ليستطرد — بعدها — منها ايضاً متصاعداً وعلى مدد الشوف .

انظر لهذا التتابع الموسيقي ، المتنامي ، بحرسه الهادئ ، التابع من نيت القرية . انه لم يقل « على مدد النظر » او « على امتداد النظر » بل قلنا مباشرة إلى جو القرية ، ليكمل ( احياء ) المعنى بتشيية مستمد من البيئة ، حين بدت الشمس وكحفرة معلومة بالآلوان المتوهجة ، ثم يضيف إلى هذا التشيية تشيية اخر ليؤكد قربها الشديد او هو يبالغ في تقريبها كعلة اهل الريف — بانك يمكن ان تحفظها بيذك . وانظر ايضاً لاختيار فعل ( تضغطها ) لانتا تتمتع جميعاً لو تملكها او تقتصها بمعنى اصبح .. ثم يضع الكاتب نظامين ، ليبيح للقارئ ان يربط خلالها قليلاً ، ليتبلل بعدها في ملمع آخر داخل إطار تسمى الصورة عن ابي قردان .

ويجب ان يلاحظ القارئ ان كافة تشييات محمد روميث ثلثة من البيئة القروية كمشهد « ابو القردان » الذي شُيَّه بالآلوان القماش الليلان التي تحملها الرياح ، ولا يفتوتك تكرار كلمة « جماعات » التي تملى ايضاً حركياً ، كحركة للطيور خلال طيراتها او حركة تتابع المواجه .

تنس هذا الملمع تجده عندما تفكر احدي الشخصيات بيوت عائلة السوالم « التي سمع من ايه

انها قتلت كالكبات الشيطاني ، ( ص ٥٤ ) .

هنا تشييه يوحى بعدم شرعية بيوت عائلة السوالم ، وان تراهما قام على غير حق . وانها احتلت مكتبتها في القرية دون استحقاق او عرق ، تماما كما النبات الشيطاني الذي — يبرخ فيبلة دون ميراث ، ودون ان يضع احد يده او يمهذ للارض ، وايضا يحتل مكانا غير مناسب .

كذلك يكون منطقيا مع كاتب هذا حاليه ، وان يكون حوار شخصياته ينض مفردات الفلاحين الحية ، بعد ان اعمل فيها قدراته الفنية من تكتيف وتكريز ، لآتي الحوار في النهاية معبرا عن الشخصيات ، باحثا فيها دققات حياة ، نظرة متتالية .

وأورد هنا نموذجا واحدا من كثير ، حين يتحاور حيوزان من قصة « التلشد من الاق الغري » وهما حوار رفيق ابراهيم في ازمة موته في القرية « وست ايوها » الصابرة ، التي لم تتزوج بعد موت عشيق صباها ابراهيم .

يقول لها حوار « تب رعيى نفسك شوية ..

— ياواد ياواد .. الراحه بعد لقا الله » ( ص ٢٩ ) .

حوار موجز ، حى ، مؤثر ، ولا تنس جملة التلام « ياواد ياواد » وهي تضابطه رغم انه حيوز ، لكنها احسن لازمات اعلى الريف التي تواتب لها من اكتشافاتهم ( اللذكية ) فيها وقها بلغا ، أى كانه كشف ، ثلثت نظره إلى اهميته ، مظهره في الوقت ذاته خبرة الحيوز الـ ( واد حواد ) ازاء خبراته العميقة بالحياة ..

فهم واد لطبيعة المكان :

لعمل خيالة الكاتب العرضية بقرية تلبانه ، وما اكتسبه من خبرات عميقة الحياة فيها ، اضافة إلى انتمائه وراه العميق لها ، كانت وريه استيعابه

الكامل لطبيعة المكان بكل ما يكتشفه من عادات وطقوس وشعائر وموروث شعبي . وهو كقفل — او كان عاملا هاما — في بحث المكان حيا في تشايبا قصصه ، وكان سندا أساسيا في ابراز الرؤية التي تبلورها ..

الابعاد الجغرافية للمكان :

التي ساعدت على تجسيد البناء الطبقي الحاضر للقرية وابرار ماضيها ، حيث كانت بيوت القرية محصورة بين المصرف السنطلي وبين السراية ( المهجورة ) لعيله الناظر وقضبان محطة السكة الحديد ومن الناحية الاخرى بيوت حيلة السوالم ومحل الوسيلة الذي يعمل به الفلاحون اجراء ، وهناك جامع القرية المشترك إضافة إلى مقام سيدى ذى النون .

هذا الموقع الجغرافي يعبر بين السراية وبيوت الفلاحين ، حين يقول « السراية البلاء الخرافي » المتحول المنسرب الحلمي ، يلق غالبا وحده ، ينشأ حوله وتعمد دور الفلاحين .

انها السراية الماضي تلقى بظلالها الحزينة ، الكتيبة على دور القرية التي تتناثر على اطرافها ، مشكلة عبرة لمن يعتبر ، حين تحكي تاريخ مفاشيت احولها يوما بكل جلاء وجبروت ثم كان مآل مجدهم إلى زوال . وعلى الجانب الآخر يتصب الماضي ممثلا في حيلة السوالم ( وكناهم البديل لاستبدال المنفشين ) حتى انه من اصاب القرية وباء مرض ، اقامت حيلة السوالم حاجزا حول نفسها ، حتى الجامع المشترك هجرة ، حارل نفسها من بيوت الفلاحين التي استشرى فيها الوباء حاصدا ايامهم بالمفترات .

طقوس وعادات السكان وموروثهم الشعبي : تجيش التصور القصصية

بالميليد من هذه الطقوس والمعادن منها : ما كان يحدث عند الزواج من عادات تأصلت في النفوس ، حتى صارت جزءاً من حلم وست أبوها ، عند زواجها من إبراهيم في قصة التشديد من الاقارب الغربي ، دافود تقتديها هي وإبراهيم إلى بيت العدل .. الذي يرتفع وهي تسرع الخط مع العرش إلى القاعة التي فرشوا فيها صيرتها الجديدة ، وفي ركن القاعة الصندوق الخشبي المزركش أحمر وأخضر وأصفر .. بجوار البوابة .. لمحت حلة الأتفاق .. است بالخيال .. وإبراهيم يوارب باب القاعة ويسلم الرجال والنساء والأطفال المنهجة شاس الفلاح الأبيض تفتش بقع الدم .. ونساء بنين شرفتها بابتسامة يازنه .

وقولوا لابوها ان كان جمان يتعشى ... وترتفع القلة الجديدة ( ص ١٠ )

صحيح ان هذه العادة تكاد تنقرض الآن من السريف المصري ، لكنها كانت قائمة في تلك الزمن البعيد متصلة في النفوس .

لاظ في ذات المشهد / الحلم مفردات جهاز المروس ، وايضا هذه المزاوجة الهامة المتواردة في الرث في مظاهر الاحتفال والفرح والمساويل والاغاني المصاحبة هذه المزاويل تصاحب شخصيات القصص بشكل طبيعي وتلائمهم حالات فرحهم ، كما تفرح وترى منهم خلال كرمهم ايضا .

ايضا من الطقوس القروية الهامة ، المكاة الاثيرة التي يحتفلها « سيدي في الثوب » صاحب الكرامات « الماشي الذي في امته صيان ورجال قربتنا لا استنه للزيات والنسوان . يتلمه الاطفال كالطلسم ، ويود حول مقاه المذهب الشريف الصبية والبنات يضيئون له الشموع ، ليلة المدخله يندسون له الاكف والدفوف ، يقرأون له الفاتحة ، يرسون له علامة الصليب »

( ص ١٢٣ ) .

## دائرة الحياة ( الداخلية ) الحزينة للسكان :

ازاد التجسيد المرئي لايام المكان الحزين موضوعي في القصص . ففرى محمد رويش خلاله يثاق دراما مصاص شخصياته . وتجد ان القصص من هذه الزاوية يمكن تقسيمها إلى قسمين ، يمثل القسم الأول : القصة / المشهد ، وتتضمن قصص « فرح سلامة » الليلة الجاية « طرح المجد » و « حين الحيلة » نظرية .. وهي قصص قصيرة نسبيا ، وتوفر كل قصص عصر الوحدة الزمنية ، وهي فترة زمنية محدودة قد تمتد إلى عدة ساعات ، اضافة إلى انها تعالج فكرة محدودة ، وعادة تتوافر فيها وحدة منظور زاوية التصوير التي تتبع قصصا بدلة خلال تحولاته النفسية المختلفة .

اما القسم الثاني فيمثل القصة المعطردة الأحداث ، ويتضمن قصص « التشديد في الاقارب » كل شيء حقيقه و « الليل .. الرحم » وهي قصص معتدلة الطول ، تضطر للامام في الزمن قد يستغرق سنوات طويلة ، تعالج موضوعا لشمل واسع في الحياة الانسانية ، فتتفرع فيها زوايا الرؤية التي تتبع مصائر بشرية متعددة .

ولو راقنا مصائر الشخصيات التي تلوها ورؤى هذه القصص ، لوجب ان تستمد تصنيفين الأول « فرح سلامة » لانها تتوضع المتصان المالية التي يمايتها اب حين يمرض لمطلب ابنة ويوزجه ، ويتكبد في سبيل ذلك ومن نظارتى لمن هذه الحصول الذي لم يهت به بعد ، اخذة إلى رهن الجاوسة ورفة معيشة في يده .. اما القصة الثانية فهي « الليلة الجاية » سوف يتم استبعادها لاحقا ، بعد ان نتوضج مبررات هذا الاستبعاد .

والآن ، اذا اعتدنا ترتيب قصص المجموعة الخمس الباقية ، حتى يتيسر للقراري من

خلالها تتبع مصائر الشخصيات ، لرأينا ان قصة « التشديد في الاقارب » تمثل مركزا قاتل الغربي ، تمثل مركزا قصصيا المجموعة فهي اقل قصصا على الاطلاق ( ٢٤ صفحة ) وفيها تجسد مصائر الشخصيات ، مبلورة رؤية الكاتب ، حتى تكاد القصص الباقية ان تغدو عبارة عن تعميم او توسع او اضافة لاحد جوانبها . فهنا شخصيتان رئيسيتان هما « إبراهيم سالم » و « ست ابوها » محبوبته ، وهما يدان من ارض مشتركة ، كلاهما أجبر في ارض الوسية ، يخضعان في العمل لفرع الوسية ( القاسي ) وفقر عولى الوسية وعنفه الضاري مع الاجراء بلسانه وذراعه الثقيل ، لكنهما يخضعان من ضغط هذا الواقع بالموء إلى الحلم ، حلم الزواج المشروع والهناج القديم ، الذي سرعان ما يتبدل حين يأتي الانجليز مع حساكر الوجيشة والغنصر ويحاصرون القرية ويحسون كل رجال البلد ، ليأخذوهم للعمل ( سنوره ) في حفر وطر الطرق اللازمة لمد الشبكات الحديدية . وهناك تحت قسوة المعاملة الانسانية يموت إبراهيم لكن ست ابوها تصر على ان تبقى وفيه لتحييه الراحل وان تزوج ابنا شخصيتان متوازيتان باستان ، يشتركان معا في المآلة من ان لقمة العيش بالمعمل كثرين اجبرين في حقل الوسية ، فيلان على قولهم الواقع المحلى لكن فقر الواقع الخارجى ( المتمثل في المحمل الاجنبى واهوانه ) سرعان ما يتبدل . فتجد إبراهيم يتقبل هذا الفقر الجديد ، بهذه القدرة المتواردة لدى اهل الريف مثل اجداد الجدود بالقول والرفى والتعلى بالصبر ازامه المكاره ، فيوزج إبراهيم حكمة الحيلة بأكملها وهو مغترب حين يقول « وهو كله شغل يابو خليل .. في خيطان الوسية .. في جبل الانجليز .. في ارض العمدة الحرامى ابن ستين .. كله شغل يابو خليل .. وبني آدم .. علا .. او نزل

تصيره كله لقمة عيش .. هذه تدور حسنة . والاخر حشيرة تبار على فمه وورله نظره » ( ص ١٩ ) .

انه ارث قديم وفلسفة حياة ، تورث القناعة والرفى ، وتعلى إلى حد الزهد في مباحث الحياة . لان الحياة بهما دلا شان صاحبيها او نزل فهو سائر إلى الموت حب لا مهرب .

هكذا انضمت صفة حياة إبراهيم . اما ست ابوها فلم يشفع لها انها كانت ذات ، يوم ( بنت اخبول ) فحين كانت حبيبا ( اختارت ) طريقها ، فتمت بسعادة ذاتة عظيمة ، وهو ما يقدمه لها هذا الوضع من ته . وهى للسعادة ( بال .. ) من آخر ففقت « سادسة الاثوار » والتي راي فيها إبراهيم يوما انها لم تتعلق لشدها الغلط ، وتقولها الحيلة كرجل باعسوار . وهذا وخلاص .

ويقدم حواد ( رليف صيا إبراهيم وست ابوها ، والشاهد على مأساة حبيبا ذات الشاهد يحول وهو يراقب ست ابوها في العمل رغم تقدم العمر ، انها بنت الاول .. فارهم هى . ان فيها يدل الجاوسة اثنين ول البرقة اثنين . حتى الجبل .. ان المروم ابوها كلا .. لكمة ويا .. ذى ماعا الله .. الشيخ حليموس . الى يسال رينا . هذا من بون . كافر . راج لين ذا كله . الرحالة . واليهابم . والاخر صفتت على ست ابوها :

انه ايمان سلق بعيشة ما يحدث في الواقع ، وانه يحدث لحكمة لا يمشي إلا الله والكل في نهاية الامر إلى زوال ، بل ان ست ابوها تصمم هذا الامر بخطة موفقه حين تجيبه — وهو يبرجها ان تريح نفسها — وتقولها « ياوادة ياوادة . الراحة بعد لقاء الله » .

يعنى آخر ، فلاح القرية دائما معاصر ، محكوم عليه ان

يمش داخل دائرة جهنمية حزينه ، مليه بالقهر والمعاناة وهو يتقيها مؤثما ، مستسلما ، صافرا كما فعل اجداده جميعا لسنوات خلت . فلذا عن لأحدهم (توليف في قصة طرح المجد) ان يرفض هذا الواقع ويساوم الخروج من دوره المفرجه ، مستسكا باصله العريق ومضاهيه التقليد ؛ يكون ماله الجنون ، والوجه الآخر المقابل لهذا التوخي هو ( نظرية في قصة عين الحياه نظرية ) فهي « بلا اصل بلا فصل ، وبلا حكاية ، شيت في دار جابر القدي .. اما كانت قبلها عامدة في دار جابر القدي . لم تر لها ابا .. ولولا ان اسمه منشوش على ختمها ما عرفت اسمه ، لكنها تعانى الامرين من زوجها ومن واقعا القاري ، ورغم ذلك تناضل باصرار من اجل لقمة العيش وتضطر إلى ان ترضع للقاء جنسى هابر من اجل توفير ثمن كيلة قمع ، رغم انها ترفض افراء أسر لممارسة الجنس من اجل النضمة وتندلع من زوجها وهي في النهاية — تعى اهداء واقعا جيدا . فهي تكرر « قسمتي كده ، وتقبل به ( يزوجك ) كما فعلت من قبل « ست ابوها .

● ان ، لايد ان يساوم القاري ، هل هناك ثمة مخرج — منطقي — من هذه الدائرة الكاريسية ؟

قد يبدو المخرج في الاختيار البديل ، الذي كان مطروحا في تلك الفترة الزمنية — فوئها لم يكن المصريون قد عرفوا بعد جحر الهجرة ، والاختراب بالعمال في البلاد العربية الشامية — في رفض حياة النهار ( الكد والتعب ) والاندماج في حياة الليل حتى لا يندو اوكانه تمرد فردى على واقع صعب ، لكن لهذا الاختيار متابعيه ايضا فرجال الليل ، في جحر النهار يحملون بسلاحيهم عليهم .. . السحاق تطف لا تطلق الرصاص ، انهم في احلامهم اضعف منهم في واقعهم .. في الاحلام دائما —

يسمحهم رجال الامن مريوطين بالحيال .. نهارهم مقبض مخيف بالاحلام دائما — يسمحهم رجال الامن مريوطين بالحيال .. نهارهم مقبض مخيف بالاحلام .. ( ٨٩ ، ٩٠ ) .

انهم هاريون دوما من السلطة المدنية ، مسريين بقدرهم الغامض الذي لا كلاك منه حتى في احلامهم .

فهذا العمل ايضا محكوم عليه القتل قس قصة « كل شيء حقيقة » — يساوجه القاريين بنشعنين راسيتين متوازيتين ( ايضا ) ، هما « حسان » ( رجل الليل الهارب من الصيد من جريمة ما ، يلائش حياته في هذه القرية ( أجيرا ) و « نجية » ( الواحية بواقها والمثيلة له ، وتعمل أجيرة هي الاخرى ) . وحين يلتقيان ، ورغم ابعابها به ، فهي ترفض محاولة لممارسة الجنس معها ، لكنها يتفان على الزواج بعد ذلك ، فلذا الواقع بقائونه الرضى يظل لهما بالمرصاد ، فتصبح متزوجة قانونا رغم ان زوجها هجرها منذ سنين طويلة ، حين اغضى لفتاة . ويوجد المخرج من هذا المأزق بالزواج في قرية اخرى ، ويعد عقد القران بالذهب حسان للسهر مع اصحابه في ليلة العرس وتنتظره نجيه بلا طائل ، لانه لن يعود اليها ابدا ، مقلبا ان يستمر هاربا من مصيره الذي يطارد ه سيقبل ولو بعد حين « ليلخل نموزجا ( اللانسان ) اللعان سلفا بنخطيته الاولى ، حين يأتي إلى الحياة ساميا إلى سعادة موهره لن يتنلها أبدا ، بينما الموت بانتظاره .

وهي ذات التيمة التي نتجدها ايضا في قصة « الليل الرحم » وان اتسمت المصائر فيها ، لتشمل ثلاث شخصيات متوازية هي « فتح الله » ( كما حسان ) مدان منذ البداية بجريمة قتل لرجل ليل تائب ، هي لا يندري هل ارتكبها ام لا ( وكانه الانسان ) ازاء عبه نظرية ( الاولى ) و

« حاتم » فتلا من اهل القرية ابته بيت فاسد ، تماشى رجال الليل ، وتطلع على مياثمنه وتعرف اسرارهم واسرار فساد القرية ( رجال الليل يخون المبرقات في بيت العمدة ) وهي تعجب بفتح الله ترفض مظاهر رجولته الهشة « ازاء ما تراه من جبروت رجال الليل » ، وهي تعيش واقعا يساقطة وتمارس الجنس مع ابن العمدة — طبقا للقواعد الفاسدة السارية — فتكتفها زوجة العمدة وتضعضعها حين كانت تسعى لطرد زوجيها متلبسا . والشخصية الثالثة هي « عبيد الشاطر » الذي ظهر كنموذج فريد للفلاح الذي يتغنى في حب ارضه ، حتى يعتبر العمل فيها باعته الاول للسعادة وان الارض عنده أهم من أسرته ، وهي ايضا المرأة الاولى في قصص المجموعة التي يظهر فيها مثل هذا النموذج بهذا الضج والسطوح .

تنتهى القصة ومصائب الشخصيات ، قد تعددت ، حين يعم ويلاه في القرية فيساقط الموت ، يكون منهد عبد الشاطر وهاتم ، بينما يبقى فتح الله وحيدا .

انها دائرة رغبة قاسية ، يعيشها هؤلاء القرويون ، رائدى ، كل يعضي في طريقه ، فلذا عن لأحدهم ان يبحث عن السعادة — كما حدث لفتح الله مع حاتم ، ولايراهم مع ست ابوها — لمحكوم عليه الأ يتنلها ، لاسباب شتى ، فقد يقف فساد الواقع له بالمرصاد ( لاكتشاف فضيحة حاتم ) ، أو قد يبرز الواقع الخارجى متمثلا في المحتل الأجنبي ( الذي اخذ ابراهيم حنوة للمسلم في مشاربه ) ، او قد يضرب القدر ضربته ليكون الحرمان كاملا ( بموت ابراهيم وهاتم ) .

ويبقى ان الوحيد الذي استمتع بسعادته ( كما استمتع ست ابوها باختيارها ) هو « عبد الشاطر » الذي اختار الارض مشوقة

وحبية ، وان كان اختياره لن يصممه ايضا من السوت ، ليرعان ما يقضى بجهه خلال الوياه ايضا .

هنا تبرز قصة « الليلة الحياه » كاستثناء يجب ان لا يعول عليه في تحليل مصائر الشخصيات وفي تحليل الرؤية التي تستشف من القصص ، لانها تقدم لملا جماعيا لمجموعة من الفلاحين تنثر ذات ليلة ، حين يقطع وابور ماء العمدة الماء عن اراضيهم العطشى لرى محصول القطن والا مات عطشا ، فلوثقوا وابور العمدة بالقوة ، لكنهم سرعان ما يهودون في الصباح ليصونوه بالماء ، ويساعدون رى ارض العمدة ، واستنكار واستغراب وتكذب لولا انه قد حدث ، ( ص ٤٩ ) .

هنا تبرز هذه القصة كشناز وسط رؤية متكاملة ، فلهذا الكتاب خلال قصصه ، أو ككل ، أو امكانيه متاحة لم تستغل بعد وسط واقع قاسي حزين ، يقبله الفلاحون ليمان كامل ويستسلمون للقياد بعض متوارث منذ الاف السنين .

الكتاب وابداه :

قرية محمد روميش هي تجرته الخاصة ، هي غناه الذي يعتر به . هكذا كتب عنها في نهاية الخمسينيات قصتين « التشيد في الاق الغري ( ١٩٥٨ ) ، و « الليلة الحياه » ( ١٩٥٩ ) ، وفي الستينات ثلاث قصص « فرح سلامة » ( ١٩٦٤ ) كل شيو حقيقة ( ١٩٦٨ ) و « الليل .. الرحم » .. ( ١٩٦٩ ) .

هكذا تجتمعت لديه خمس قصص من قريته ، شاء لها ان تظهر في كتاب ، فاصدر مجموعة قصص « الليل .. الرحم » في طبعها المحملة الاولى من سلسلة ادب الجماهير عام ١٩٧٣ ( ٥ ) ثم قدم في السبعينات جوانب اخرى عن القرية في قصتين هما « طرح المجد » ( ١٩٧٠ ) و « عين الحياه .. نظيره »

لم يكتب محمد رويش قصصاً أخرى من قريته، بل كتب عدداً من القصص تربطها بالقرية وشالح مئته، فهي من هؤلاء الذين ترحّلوا من القرية إلى المدينة ولم يكتب عن المدينة التي استقر بها إلا قصة واحدة هي القصة (ينابيع ١٩٥٦) .

هنا لا بد أن يطرح سؤال : لماذا توقف محمد رويش عن الكتابة منذ نهاية السبعينات، رغم تجربته واتساع حدودها ؟

ولماذا حافظ على قصص هذه المجموعة السبع السبع حلماً، ومشروهاً، احتضنته ستين طوية، يصبر أهل القرية، حتى أتبع له أن ينشر ضمن سلسلة روايات الهلال (عام ١٩٨٦)، فإذا به ينشر نفسه لقصص المجموعة الأولى مضيئاً إليها قصتين في ذات سياق القرية ؟

ولماذا حافظ على نفس العنوان السابق، فلم يغيره ؟

لعل إجابة هذه الأسئلة تكمن في نفس ابتداء قصص، هذه المجموعة، فبعد أن ارتوى محمد رويش برؤية قريته تجسد حبه في قصصه، وتلكت جمالاً، وتدفقت انشائية، وحين اكتملت ابتداء رؤيته الحزينة، بكل إبداعها، للذاكرة الحزينة لأهل الربيع، وبما يمتلكه كفتان حقيقيتين من صدق مع الذات، كان (لا وحيه) وقد توصل إلى القرار القطيعي بالتوقف عن الكتابة، لأنه لو استمر لكان سيكرر نفسه، وهو كفتان صادق يرفض أن يعيد ماسبق أن اكتشفه .

لقد أصبح محمد رويش يعيش في المدينة يحكم ضرورات عمله، لكنه ظل وفياً لحبه الأساسي (القرية) وحين حاول أن يتخلص من قرار التوقف

عن الفعل الإنشائي (اللاوعي) كتب عدداً محدوداً من القصص عن ارتحالها من القرية، ولم يجد نفسه في المدينة، فلم يكتب عنها إلا قصة واحدة هي الضوء فالكتاب في الأساس لا يدع إلا عن حب لذا لم تصفه، فريته الفنية إلا قصة واحدة تتجلى من المدينة؛ لأنه ظل متخلصاً بروحه لقريته، رغم أنه استقر بعيداً عنها، فهي حبه الأول والأخير، ولأن يكون ابتداءه إلا مكرساً من أجلها فقط .

#### الهوامش:

(١) مجموعة قصص : الليل الرحيم : محمد رويش - سلسلة روايات الهلال - العدد رقم ٤٥٦ - ديسمبر ١٩٨٦ - القاهرة - دار الهلال .

(٢) نظرات في التاريخ الثقافي ص ٣٣٧ - تأليف يوحنا

هويتنا - ترجمة عبد العزيز توفيق جالود - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٢ .

(٣) كاتبة الاستشهادات الفنية الضائعة بالقطعات السينمائية مستخرجة من كتاب : لهم السينا، في الصفحات من ٢٤ إلى ٣٩ - تأليف لسوي دي جاتي - ترجمه جعفر علي - دار الرشيد للنشر - بغداد ١٩٨١

(٤) قواعد النقد الأدبي ص ٣٥ - تأليف لاسل ابركرودي - ترجمة د. محمد هوش محمد - طبعة ثانية - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ١٩٨٦ .

(٥) الليل . . الرحيم : مجموعة قصص تأليف محمد رويش سلسلة أدب الجماهير رقم ٢٠ - المنشورة ١٩٧٣ .

## وماذا عن أخبار الدراويش

### رواية : عبد الوهاب الأسواني

#### عرض وتحليل

#### شخص الدين موسى

ولقد صدرت - أخيراً - رواية جديدة للغاص والروائي عبد الوهاب الأسواني بعنوان أبحار الدراويش، كي تخطو نفس الخطى التي خطتها من قبل وعلى نفس الطريق، عندما قدم روايته الأولى «سلي الأسمانية» وبعدها «اللسان المر»، وهو طريق الرواية الواقعية التي تمايز جراً معيناً ولقماً خاصاً في جنوب مصر يصل إلى حد المحاكاة في بعض الأحيان، فأحسنا الأسواني التواصل مع البيئة الأسوانية المتميزة، التي لا نجد ما يمثلها في ألقاب مصر المختلفة، فالأماكن لديه ذات ملامح بيئة تتعدد بمتخ

وتضاريس جنوب مصر، مما كان له أن يكتسب على أبطاله قسماً بالبصرة والصفاء، وأبلى المقاصد مثل بيتهم الصافية، ذات الشمس السطوة طوال أوقات العام .

كما نرى أن رواية عبد الوهاب تتعدد المحاكاة ذات الأحداث المتعددة، شديداً كتبها على أساس تفاصيلها وتفاصيلها المختلفة، والتي يعرضها مجموعة من الأبطال الذين يتصارعون من أجل الوصول إلى هدف ما، ونتيجة لذلك التسارع، الذي لا يتوقف تتعدد مصائر أبطالها بما يتطوّر من قهر، تعدد في

جدير بالملاحظة أن الرواية لا تزال، هي المثلث المتوج فوق عرش الإبداع في مصر بصفة خاصة، وللعالم العربي بصفة عامة، وربما يستمر ذلك لسنوات قادمة. وليس غريباً أن نرى المغامرة الروائية تتواصل معنا عبر ما يقدّمه كتابها من أعمال تحظى بأكبر اهتمام من الجمهور القارئ والناقد . وربما حصول أدبيات الكثير لجيب محفوظ على جائزة نوبل في الرواية أصبح يمثل حائلاً جديداً لدى كتابها من مختلف الأجيال المتواصلة المغامرة للرواية .

النهاية المضمون الذي يرمي كتابها إلى تسيله . وعندما تتناول رواية أبحار الدراويش وتتناول عناصرها المختلفة، فإننا نجد أنها تمثل ذلك أصدق تمثيل من خلال ...

#### أولاً : عنصر المكان ..

يعتد المكان وسط واقع يهيئ محمد السلاسل، للدراويش قرية كبيرة لو بلدة صغيرة تمتد من الشرق إلى الغرب، ويهيمن على كل قسم منها مجموعة قليلة من العائلات، كما يتوسطها

يعرف بالتجمع الأوسط الذي يستوطن فيه مجموعة من العائلات، والتي ينتسب من الصراعات في الرواية أنها ليست العائلات الأثوى، فهم يهجرون معظم أراضيهم من العملة هارون.

### ثانياً: أبطال الرواية ..

السيد هارون، يتبع على مقعد العمودية، والسيد يركب الناظر، يمثل العقلة المستترة الرافضة في البلد. الحاج سلامة، يمثل قلباً من أطلاب الصراع، كما أنه أحد سادة البلد و تنمية، هي الأبن الوحيد لمم جبريل المجوز الذي يعمل في أرض الحاج سلامة، وهي أجمل قلة في القرية يعمل الجميع من أجل السيطرة عليها، إما بالزواج مثل العملة هارون والعمدة الجليلي حمدي الأزرق، الذي يريد السيطرة عليها كما سيطر على البلد كلها، فهي محط أنظار الشباب والكهول، وأصحاب النفوذ، مما جعلها محوراً من محاور الصراع في الرواية.

ولقد زعمت الرواية بمجموعة أخرى مثل السيد هاتم أو مم جبريل، والسيد موسى .. الخ، كانوا يكملون المراحل التلقوية المختلفة في الرواية.

### تعدد الصراعات داخل الرواية

يتوزع الصراع في الرواية لمراحل الدوايش، إلى فرعين هاتين: أولهما: يتبدل في عملية اختيار المكان الذي يجب أن تبقى فيه العمدة الإعدائية.

فالمعمدة هارون يعمل من أول لحظة حتى تكون العمدة بالجانب الشرقي من البلدة يهجر أراضيهم جميعاً أنه سيتبرع بقطعة الأرض المجاورة لبيت

كي تقام عليها المدرسة، بينما سكان البر الغربي يحاولون إقناعه بسلامة منطقة أخرى توسط البلدة بالتجمع الأوسط، وهي منطقة تمتد قرية لجميع أولاد البلد الذين سيأتون إليها من جميع أطراف البلدة أثناء تعليمهم للمدرسة أو حوزتهم منها كل يوم، واتفق الجميع على هذا منذ البداية.

وثاني فرعي الصراع يتمحور حول شخص نعمة، التي ظل العمدة يحاول الاستئثار بها لنفسه طوال أجزاء طويلة من الرواية، بينما مثلهام مع السيد هاتم الذي يحبهام ولعبه، بالإضافة إلى رغبة العمدة الجليلي وحمدي الأزرق، فيها أيضاً. وهو ما لم يعمل على إخفائه قط. فضلاً عن شبك القرية المجهورين بجمعهاها وفقتها والذين يزدادون فيها طمعاً لقرهاهم ولقر أبيها مم جبريل.

ويؤود الحوار التالي بين اللطيفين الأعظم في القرية الحاج سلامة، والعمدة هارون ويصوره للكاتب ..

جلس العملة هارون بجوار الحاج سلامة، على سرير الحبال تحت أفرح شجرة الماتجو الكبيرة، يحب بهما كبار السن من أصحاب الحقول المجاورة، ومعضيا في حديث باسم:

— كبرت على آخر الزمان وعملت لها حصة يمارون؟  
— أكبر عليك أنت يا حاج سلامة؟ من الذي علمت

التعب فوق ...  
— أوسحتي كلامك والله يا حاج سلامة؟

— دعك من هذا اللعب الذي تعودت عليه منذ صغرك، ولك أين ستقيم المدرسة الإعدائية؟  
— أنا مستند إلى طلب تقول عليه، لكن ليمد متى يركفت الناظر. أول حتى ما تقع على غراب الين حتى يلقى.  
— يعني تقول للناس—

أجيباً— إن المعمدة ستكون في التجمع الأوسطي.

— أنا موافق، لكن لي هناك طلب.

— لو طليت شجرة الماتجو الكبيرة لقلعتها لك من جذورها يا حاضرة المعمدة.

— أريد أن تعطيني مم جبريل ...

ويصيح الصغار يتنصبا بموافقة الحاج سلامة على إعطاء جبريل الذي يعمل في أرضه مع ابنته نعمة إلى المعمدة هارون. ويعني أن يلعب جبريل إلى أرض المعمدة للممل أنه سيأخذها معه نعمة، التي رهاها أثناء حضرة الحاج سلامة، بينما كانت تجلس تحت شجرة الماتجو الكبيرة، وعليها التوب الأحمر اليسرى، الذي يدم جسدها المصري، فلقد أصابت المعمدة بظرفاتها البرية وحسها، مما جعله يتمسك بانتزاعها مع أبيها للعمل في أرضه، حتى تكون بالقرب منه .. ولذلك وضعت أطراف الصراع أمام بعضها ..

العمدة هارون مقابل الحاج سلامة

وجود المدرسة في التجمع الأوسط في مواجهة وجود مم جبريل ونعمة في بيت المعمدة.

ولما كان ذلك العالم الذي تحيط به الرواية يندوخلنا، وتوافيته تلبية من داخله، فلقد تمت الصلقة، خاصة وأن كل من سلامة، وهارون لا يريدان أن يخرس أحدهما الآخر— فهما من ساحة القرية حتى لو كان ذلك ضد رغبة جبريل وابنته، فلا توجد أية موانع يمكنها أن تقف ضد رغبة السادة، فلذلك يعدد سمة أساسية في المجتمعات التي لم ترسمل بعد، ويشوبها بقايا القيم البدو الإقطاعية. وسرعان ما يتقلع مم جبريل وبيتته إلى بيت المعمدة، التي بدأت تشتعل فيه الحرائق بمجرد وصول نعمة، فابن المعمدة يشتبهها، كما

يشبهها وابنته هارون، بينما هي تقوم بالعمل في بيته، بينما السيد هاتم الذي يجب نعمة لا يهدأ له بال حتى تفلح مصالحه مع رغبة المعمدة، ويحلهاها مما يحاط بها، بينما هي صاحبة النفوذ على زوجها هارون، لأنها المالكة لأهلبي أراضي التي يتصرف فيها، ويعلم بواسطتها سيادته على الآخرين.

والملاحظ أن كاتب الرواية «عبد الوهاب الأسواني» يتمسك وسط ذلك العالم بطريقته الأولى في تقديم أبطاله وخصائصه، فهو يلقى الكثير من الضوء على تاريخ كل شخصية أصله وفضل أو حالته، ووزنها السلي والمقاربي، حتى يصل بالناظر— بما يقدمه له من معلومات إلى اللحظة التي تدور فيها الصراعات المختلفة. فمم جبريل حرة بتجاوز التسليم، مجهول الأصل وهو من خير أصل البلد، ويتصلى إلى الأفراب، ويقولون له كان قوياً في شبابه، ولم يلجأ إلى قرية الدراويش إلا هرباً من جريمة قتل قام بها في يده الجليلي جداً، وظل يعمل منذ وصل إلى الدراويش في أرض الحاج سلامة ويأكل من طعامه معيذاً بذلك العلاقات البائنة شبه الإقطاعية، بل هو أقرب إلى قن الأرض الذي كانت تزخر به القرى المصرية حتى عهد قريب، لا يلطم من سيدة غير الحامية، في مقابل الولاء الكامل، وليس له في الدنيا غير ابنته نعمة التي اتجهها بعد أن تزوج من إحدى نساء الأفراب التي توليت بعد وضعها لنعمة ميالته.

كللك يقدم لنا الروائي معلومات مفيدة من الحاج سلامة الذي يمتلك مزرعة ألفة بالير الشرقي. عندما مات ابنه الوحيد وزعمها بالقساوي على أحفاده الثلاثة الذين، بعد أن خصص لكل قلة من بلكه





## من النخلة العربية

### الشاعر الألماني

إريش فريد

يندد بوحشية إسرائيل

محمد أبو الفضل بدران

١٩٨٢، التحرر من الهروب ؛  
القصاصد والقصاصد المضادة  
١٩٨٣، الخسوف والمزماء  
١٩٨٣، هذا .. ما هو ؟  
اسمى يا إسرائيل ١٩٨٣ ،  
الحيرة ١٩٨٤ ، هذا المصير  
(قصائد دائرية) ١٩٨٤ ،  
القموض ؛ قصائد ضد النسيان  
١٩٨٥ ، نقوش منحوتة على  
الفكر ١٩٨٥ ، قصائد قديمة  
١٩٨٦ وغيرها من الديوانين  
وقد نشر في عام ١٩٦٥ روايته  
التي اسمها «الجندي والفتاة»  
كما نشر في عام ١٩٦٦ ديوانه  
«فيتنام ...» ونشر في عام  
١٩٦٧ أوبريت AROEN  
MUSSE STERBEN لأبد ان  
يموت يردن .

ولم تكن حياة إريش فريد  
كما مر بنا منذ نشأته في فيينا ثم  
في لندن وأخيرًا في ألمانيا سوى  
حياة روح متعبة تبحث عن  
الإنسان ، وصوت مبعثر من  
المظلومين والمضطهدين في كل  
مكان بالعالم . إذ أنه استطاع  
بهداه شديدة أن يجعل من  
حروف قصائده منظومة للقرارة  
وسبيلًا ليلجس ضد الظالمين ،  
مؤمنًا أن العدل هو الأبقى حتى  
تبقى تلك الحياة . ولذلك عبر  
كثيرًا عن المظلومين في  
شيلي ، وفيتنام ، وجنوب  
أفريقيا ، بل وعن الفلسطينيين  
كصوت أزعج الصهيونية  
العالمية كما سترى فظاؤده  
والتأزيون مما مهدرين دمه !!  
وحى موته في العام الماضي ،  
ظل إريش فريد نصيرًا  
للحرية . بيد أنه لمرضه في  
سنواته الأخيرة تذكرنا بدير  
شاكر السياب في مستشفيات  
لندن والكويت وهو يكتب

تركت لده أثرًا نفسيًا سيئًا  
صاحب حتى وفاته في  
١٩٨٨/١١/٢٢م . فقد أحس  
بالظلم الذي علق في نفسه  
حقدًا ضد النازيين وألمهم  
كالصهيانية .

وفي عام ١٩٣٨ استطاع أن  
يلعب أنه يهرب إلى لندن  
وميش هناك ليشتق بعد ذلك  
بمؤسسة B. C. C. كعالم ،  
وفي عام ١٩٤٤ ينشر ديوان  
DEUTSCHER AND  
«ألمانيا» وفيه يندى بأعلى  
صوته مطالبًا بالثأر من  
النازيين ، وقد نشر طوال حياته  
أكثر من اثنين وعشرين مجموعة  
شعرية ، ونال الكثير من  
الجوائز مثل ميدالية OSSIEZ  
في عام ١٩٤٧ وفي العام  
نفسه منح جائزة BUCHNER  
أيضًا . وقد توالى أعماله  
مثل : «مائة قصيدة بلا وطن» ،  
١٩٧٨ ، شعر الحب ١٩٧٩ ،  
الوقت المثلث وغير المناسب  
١٩٨١ ، البحث عن القريب

١ - «علمتني الحياة أن لا ألهم  
شيئًا ، والتي لا أستطيع أن  
أعلم منها شيئًا ، بيد أنه يجب  
على أن اتعلم كل الأشياء من  
ذاتي ومن الموت !!» .  
٢ - بهذه الكلمات يلخص  
الشاعر الألماني إريش فريد  
Erich Fried نظريته صوب  
«الحياة والموت معتركا في تلك  
الحياة ما لا يقاسب إلا الدين  
وعسوا حياتهم للمساوية  
لا السامية» .

٣ - وقد ولد إريش في فيينا في  
عام ١٩٢١ . ولم يكد يبلغ  
السنابعة عشرة من عمره حتى  
وقعت النازيون والده وسجنوه ،  
وبعد أربعة أسابيع من التعذيب  
والتفكيك أربوه، إلى يته ، ولم  
يكد الوالد يدخل البيت حتى  
أخبر ابنه وزوجه إلى صدره ثم  
غادر الحياة ؛ وبداية لم تكن  
تلك اللحظة لحظة عاطفة في  
حياة «إريش فريد» وإنما

ومزلة الاقنان ؛ وغيره من  
القصاصد وتذكرنا بنفس الشغافية  
والأحاسيس التي كان يكتب بها  
أمل دققل ديوانه الأخير «أوراق  
الفرقة ٨» في حجرته بمستشفى  
معهد السرطان بالقاهرة إذ أنهم  
رواوا الصوت فلا يسطارد  
أرواحهم ، يتساررى خلف  
الأكتماء التي سرعان ما تنبتت  
قناعها . قناعا يريده بوجهه  
أمامهم حقيقة لا تنص منها

ولم يكد ينشر ديوانه  
HORE, ISRAEL باسمي  
«إسرائيل» في عام ١٩٨٣  
متندا بتلك الوحشية الصهيونية  
على نحو ما سترى في القصاصد  
التي ترجمتها كتمانج لمعانة  
هذا الشاعر المريرة لما يقاسيه  
الفلسطينيون من تصليب  
وتفكيك ، لم يكد إريش فريد  
يخرج هذا الديوان حتى ألهمته  
الأوساط الاسرائيلية بالخيانة  
والعمالة للحرب للدرجة أنهم  
أهدروا دمه كما تقول بعض  
الأوساط السياسية في بون

ولكنه لم يخف بل صرخ في  
وجوههم «أرهبوا بالحساد  
هتار ، وكفاكم ما لمعتوه من  
قبل الآليات» ، بل أنه في ديوانه  
«اسمى يا إسرائيل» يقول في  
مفتتح مقدمته (هذا الديوان  
صوت ضد الظلم الذي يقع  
على الفلسطينيين) . . . لم يختم  
ولعل قصائد إريش فريد  
ضد النازيين والصهيانية  
والشبههم هي التي جعلته يحتل  
مكانة سامية في قلوب قرائه ،  
والتأمل في قصائد إريش فريد  
يلسح فيها تمكنه من أدواته  
الفنية بشكل واضح ، كما أنه  
كان يلجس إلى المرواحة  
اللفظية ، وأحيانًا يلجس إلى  
تراسد الكلمات في نص لغوي  
متسق ، يكشف في معانيه  
عكس ما تظهره تلك الألفاظ ؛  
وتلاحظ أن الصورة الشعرية  
لم تكن من أدوات إريش فريد  
التي تبحث عن زخرفتها وإنما  
قد تأتي عرضًا . ولكنه لا يسعى  
إليها .



ومن المعجب ان هذا الشاعر لم يلمح شهرته في المعلم العربي كما ينبغي ان يكون لأنه كان صوتاً يشاهد الصهاينة ويقلق مشاعرهم وهو يصرخ في اوربا وامريكا... وكفى لاساعدوا هؤلاء القلة، ثم يستنير نعوهم ولكنكم قلة ايضا.

وكم فقد المعلم بموته شامرا من آخر الصحراء الاسمان الكبار، وشامرا كان الحق ضلته كان يمشي من الانسان في كل مكان، لذلك الانسان الذي يستطيع ان يقيم على هذه الأرض مملكة العدل!!

**ان قسانا اريش نريد ؟**

اسمعي يا اسرائيل!

أتحدث اليكم لست كغريب ولست كمدعو لكن اتحدث من الكراهية التي اشتعلت ضدكم القوى الظالمة لم تختلف بعد هنظر لم تختلف من هذه الارض اسمحون ان يسامحكم الظلمة ؟

لهذا يجب على أن ادخل العمارة

في أذانكم تلك التي ملئت بالاكاذيب مظلما حدث منكم في عصر الانبياء... حتى ولو ثقي الكلمات مني فانت مرارة ثقيلة فانكم لا تستطيعون ان تقولوا هذا ما يقوله احدنا!!

اتتم في اوربا فقمم الجحيم، الجحيم

المطرارة والترحل موت الجوع البطيء انتم راقيتم جلاديكم والان تقلدوهم في المصاغر والاحمال

الرحيعة القاسية لكن ظلمكم كان كبيرا لانكم اخذتم الارض من لا يريها هاتم ظلم المستعمرين وساءت المساكين الذين اخذتم ارضهم ؟ اخربوا... اخربوا... من اعطى لكم المال والاسلحة سوف يفتي ويتنهي ولن يحموكم دائما

لن يكون التفهيز من السهل عليكم لان غضب المساكين سيحس طويلا والكثير منهم يمتنى لكم ما تمنيتوه لمعلميكم..

هودوا... هودوا من اعطى لكم المال والاسلحة لن يحميكم طويلا لا يستطيعكم الا كجنود ومزقة في حرب ضد المستقبل

الفلسطينيون الذين اترمت جنودهم وان اخلعوا تملكم، ودفعتوهم إلى الصحراء حفاة كقرايين تحمل اخطاكم

إلى الصحراء . مسجد الموت الكبير حلبة كثيرة هناك وصنبل الصحراء من رمال لن يقبلوا ان يكونوا قرايين أبدا فانار الاقدام العارية في الرمال يلوم... يلقى أقوى من قنابلهم ومدافعهم!

أين ؟ في أي مكان بالعالم يوجد الحب؟ عند الأسود... عند الحماة... عند الدالين...

.. أحيانا عند البشر يوجد عند بعض الناس في آخر حياتهم في أماكن العمل، أو في الرسائل أو في التلفزيون أين يوجد الحب؟ عندى... وعندك في يكتلى عندما أتذكر احدى الاموات في ليلة ارق عندما انتظر ان ارك... وان ابحت عن حب قريب جدا... في صوتك

« الحب ليما يقوله الصوت » في حركة رأسك في اصابعك وعيونك وشفاهك وسيفاتك ايضا!!

**نعو الشمس والحريه** اريد ان يكون لي اصدقاء اتق فيهم مثل اعدائي وان يكون لي اعداء قليلو الحيلة مثل العديد من الاصدقاء وان يكون لي عمال يفهمون عن الكفاح مظلما فيهم اصحاب الاعمال بالخوفى: سيكون هذا هو الانتصار

رسالته في الحياة

الهدث خلف الظلم واعدو مثلى... كم شعر المرء بارتياح عميق وعندما اخرج خلفه استطاع ان يقول « انه يهرب مني » وعندما يستنير الظلم للرجوع اتحدى هاربا « هذا لا يعنى الا الفر والكر » الا اننى لا استطع — كما امل — ان يلحق بي ولكن لاننى استطع ان اشم رائحته وان احفظ بها في صني-دانا ربما استطع ان اكون قابعا فوق بيت في الوقت المناسب اضاعة لهذا باي صوتي حاليا ضد الظلم والفقر وصوتى جدير بكل الاشياء القيمة وسوف يلقى طويلا لهذا فالى اشكر الظلم قليلا... لانه كيف كنت سابدا حياتي دونه وكيف تكون بقية حياتي ؟ عن مجلة «الفصل» عدد أكتوبر ١٩٨٩

## مفهوم البناء الفني للقصيدية في النقد العربي الحديث

مرشد الزبيدي

للتأنيب النقدية في نظرها إلى النصوص الأدبية عامة، والنصوص الشعرية عن نحو تبين في متطبيقاتها ووسائل دراستها هذه النصوص، ومن ثم تبين النتائج التي تتوصل إليها طبقاً لا اختلاف هذه المتطلقات النظرية والوسائل التي تستعملها.

على الرغم من شيوع البناء مصطلح البناء الفني للقصيدية في النقد الأدبي الحديث، لم يكتسب دلالاته الاصطلاحية، لأنه لا يتم بعدداته النسيبة فصح، وإنما هو ذو طبيعة غير مستقرة، إذ يتغير مدلوله لوجهات نظر النقاد والباحثين.

وحاول أحد الباحثين أن يجد هذه المناهج ، فتوصل إلى أن منسبات كثيرة ترد على أنها منافع وسها

« الفاعلي ، التنحوي ( السلفوي ) السيلافى ، الخيلافى ، الشارضى اجامى ، السرى ، الدين ، الصحنى ، النفسى ، السامانية ، الشكلى ، الشكلى ، الجمال ( الفنى ، الإبدعى ، نقد المبدعين ، الإنطاعى الشاعرى ) ، الاجتماعى ، الفلسفى ، الماركسى ، السوجوى ، السدس ، السدس ، النبوى الفنى »

ونحن نؤمن أن كل باحث في سعيه إلى تكوين شخصية له ، تتألى استقلالية شخصيته من المذبح الخاص الذى عليه أن يسكنه ، وهذا يدعو إلى القول إن المناهج التقليدية من الكثرة بحيث يستحيل إحصاؤها ، إذ أنها بعدد النقاد والباحثين الذين يسمعون إلى تحقير منه الاستقلالية المبهجة ولكن أن غير سجد اجامى كبيرين من النساب ، وكل اتجاه يندرج تحت عدد من المناهج القديمة .

## الاتجاه الأول :

وهو الذى يدرس النصوص الأدبية في ظروف نشأتها والسياسات الخارجية لها والتأثيرات التى يتوقع لمن أن يؤثر بها فيما يحيط به .

## الاتجاه الثانى :

وهو الذى يدرس النصوص الأدبية من داخلها ويسمى إلى الكشف عن العلاقات الداخلية التى تتحكم فيه .

والمناهج التقليدية التى تقع ضمن الاتجاه الأول هى التى أطلق عليها تسمية المناهج السيلافى ، لأن العمل الفنى إذا ما نظر إليه بطريقة غير جارية كان يوجد سيات ، فقد ابتدعه إنسان كانت له مناهج نفسية معينة ، وكان هذا الإنسان يعيش في

مجتمع لا بد أن نظمه وقيمه أثرت في تفكيره وكيانه

والمناهج التى تقع ضمن سياق الإتياء الثانى ، يمكن تسميتها المناهج النصية ، لأنها تدرس النصوص الأدبية بمحزل عن ظروف نشأتها وتاريخ مبدعها والسياسات الخارجية التى تحيط بها

ومن أبرز المناهج السيلافى هى المنهج التاريخى ، والمنهج الاجتماعى والمنهج النفسى ، وتشارك هذه المناهج في أنها لا تنظر إلى العمل الفنى بمحزل عن عرصة ، بكونه والظروف واللاعب ، والخاصة التى أحاطت بنشأته ووجوده .

أما أبرز المناهج النصية فهى : المنهج الشكلانى الذى قام في روسيا وما سعى مدرسة النقد الجديد في الولايات المتحدة والمدرسة البنائية والمنهج التحليلي ، وهذه المناهج عجمية توجه عنايتها إلى النص الأبدى بغضه من دون اللجوء إلى السياسات الخارجية لهذا النص .

والمشكلة التى تعرضنا ونحن نتابع الدراسات التى تعتمد على المناهج السيلافى في تحليلاتها هى أن هذه المناهج تجعل النصوص وثائق يستفيد منها المؤرخون وعلماء الاجتماع وعلماء النفس ، لحرمة المشكلات التى عالجها الأدباء والأحداث التى صوروها ، ولا مهم بالنصوص نفسها إلا عندما تصب في المجرى الذى يمتد الحلف .

وسبب الاعتراض الموجه إلى المناهج السيلافى ، إن النقد قد لجأ إلى نصوص سطحية تكون قادرة على تحليل هذه الظروف التى يعالجها النقاد والسياسيون إذ كثير ماتكون أعمالاً : ضيقة القيمة أقرب من كل ما دعاهم إلى التيارات الرئيسية للمعرف والسرائر الاجتماعى السائد . فالنمطية الاجتماعية لا يمكن أن تكون معياراً للقيمة الجمالية . كذلك مثل النقاد البنائيون الذين رضوا أن تعمل الدراسات

الاجتماعية والنفسية ومعياراً جالياً للأعمال الأدبية ، لأنها حين تدرس لغة الشاعر تتناولها كما تتناول الأعراض المرضية أو الوثائق الشخصية مغلفة طابعها الجمالى الذى يميزها عن هذه الأشياء .

ويقدم يونج اعترافاً عملاً في هذا الصدد إذ يرى أن التحج الذى يمكن الوصول عن طريقه إلى حقيقة الفن لا بد وأن يكون متجهاً فنياً .

والحقيقة أن الخلافات بين هذين الاتجاهين خلاصات جوهرية وقد يصعب التوفيق بينهما ، وفي الوقت الذى يؤمن فيه بأن الدراسة النقدية يجب أن تستوحى النص نفسه ، لأنه جوهر العملية النقدية ، وكل ما عده يمكن أن يؤلف إضافة تفسر مغالته وتكشف أبعاده ، ينبغي ألا تغفل هذه الظروف والعوامل المساعدة ظالماً كانت في خدمة النص .

ولا سياً ، أن أغلب المناهج النصية تطلق في تحليلاتها من إهمال السياسات المحيطة بالنصوص ، إلى الدرجة التى تجعل مضامين هذه النصوص عناصر خارجية يبنى علم الإعتناء بها . في الوقت الذى تشد به على أهمية أن يكون الشكل والمضمون حقيقة واحدة ، أو وجهين لورقة واحدة ، وهذا التناقض الذى يمكن أن تلمسه عدد من هذه المناهج هو الذى يدفعنا لاتباع منهج خاص في فهم مفهوم البناء الفنى وفى تحليل النصوص .

## ٢ - ما السبب الذى

ما السبب الذى أثرت قضية البناء الفنى للفصيلة ؟ وكيف ينظر النقد العربى الحديث إلى هذا المقيوم ؟ أولاً يجب أن نقف قليلاً عند المدلول المعجمي لمرة : بناء ، لغوياً تحدد المعجمات العربية معنى لبناء على أنه يقض الهدم ، والبنية بكسر الياء وضماً ما بنته . ويقطع أن أصل كلمة بنية في اللغات الأوربية على

ما يذكر ذلك باحث عربى ، مستشرق : من الأصل اللاتينى Sture الذى يعنى البناء أو الطريقة التى يقام بها مبنى الجمالية .

هذا يظهر أن المدلول اللغوى لمرة بناء في اللغة العربية وفي اللغات الأوربية يبدو متقارباً . وجاءت مفردة البنية في النقد العربى القديم لندل على حالة بناء المفردة المعروفة : أن تكون الأشياء والأفعال في الشعر تامة مستقيمة كما بنت ولم يضطر الأمر في الوزن بمعنى الإنشاء والتكوين والصياغة عند نقلهم من بحرنا والعرب المعنى وهو الأسدى والحامى .

يتضح لنا أن النقاد العرب القدامى في استخدامهم لمفردة البناء قد استعاروا معناها من المدلول المعجمي الذى يدور حول

الإنشاء المادى المعلق بالقصور والسفن ونقلوها إلى الأدب بما يقرب من هذا المدلول المعجمي ، والاستخدامات المتباينة لمفردة البناء وللمرة البناء وإن كانت تسمى بـ تعني في النقد الحديث إلا أنها لا تتناقض معه ، بل إن بعض الإشارات التى وردت عند القدامى تكاد تتطابق مع الآراء النقدية الحديثة فنظم الكلام وترتيبها وبناء معبد على بعض طبقاً لما قال به عبد القاهر المجرى هو ما تحدثت به المناهج النقدية الحديثة عن علاقات التماثل بين الألفاظ

أثيرت قضية البناء الفنى في الغرب على نطاق واسع في مطلع القرن حتى أن واحداً من أهم المناهج الحديثة ، اسعد إسمه من هذا المقيوم ، ونفى به المنهج البنائي أو البنوي . غير أن ما ينبغي تأكيده هنا ، أن دراسة البناء الفنى لم تكن مقصورة على الذين احتلوا المنهج

البثاني وسيلة يدرسون بها هذه القضية الفنية ، وإنما تند جلور هذه الدراسة إلى قرون ، وترتبط بفهم شاع منذ زمن أسطو ، وهو مفهوم الوحدة المصنوية ، وكثيراً ما تسد غل هذا المفهوم .

وإذا كان النقاد البثانيون يتخلون قليلاً أو كثيراً في فهمهم لبنة العمل الفني ، فهم يتفنون فيما يبدو على أن البنية مجموعة متشابهة من العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها من ناحية ، وعلى علاقاتها بالنص من كلاً من ناحية أخرى .

يظهر من ذلك أن دراسة البناء اللغوي للفصيدة تقسرد . ن دراسة وحدها المصنوية ، وأن الفرق بين المفهومين فيما نرى يتعلق بطرائق التحليل ، في حالة دراسة الوحدة المصنوية تتعلق البحث بدراسة الأجزاء التي هي الأقسام التي يتكون منها النص ، بينما في حالة البناء الفني يتعلق الأمر بدراسة العلاقات بين العناصر المكونة للفصيدة فضلاً عن داسة علاقات الأقسام المكونة لها .

ويعتقد ت . س إليوت وهو يتحدث عن إسقاطه الشاعر من الموسيقى أكثر من غيرها بتحليل النصوص الشعرية فضلاً عن نظيره للبناء الفني ، يسعى إلى اكتشاف ما في العمل الفني من تعقيد وغمي وهذا الاكتشاف لا يتحقق إلا عن طريق درسه الفصيدة واستيعاب شكلها الفني .

أما المنهج البثاني فهو منهج حديث النشأة في الغرب ، فيعتمد في نظره للبناء الفني على توجيه العلوم إلى المناهج البثالية التي لا يكن هد فيها مقارنة النص من داخله وإنما الدوران حوله ، أما البثالية فتسعى إلى ما تسميه : الرؤية الملتصقة وهذه الرؤية تعني دراسة الأشياء ذاتها .

ومن المبادئ التي يعتمدها النقاد البثانيون : الثنائيات

المزدوجة للظواهر ومن هذه الثنائيات : ثنائية اللغة والخطاب .

ولذلك يرى البثانيون . أن معرفة الإشارة لا تتم من خلال خصائصها الأساسية . وإنما يتم ذلك من خلال نماذجها باختلافها عن سواها في الإشارات ، فكلية ضلالة صارت ذات معنى ليس لشيء لذاتها ولكن لوجود الهداية فيضدها تميز الأشياء .

ورأى كولورينج أن القوة التي تصهر الأجزاء بعضها ببعض وتخلق التوازن بين الصفات المتضادة هي الخيال : القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد يبين على عدة صور أو أحاسيس في الفصيدة فيحقق الوحدة بما بينها بطريقة أشبه بالصهر .

هذا النظر الكل إلى الفصيدة على حسب طرائق المناهج النقدية النصية هو القسم المشترك فيها بينها من حيث النظر إلى بنائها الفني .

تمت تتاليج يمكن استدعها . منها : أن دراسة البناء الفني للفصيدة لا يمكن أن تتم من دون النظر إلى فهم العلاقة بين العناصر المكونة لها سواء عناصر شكلية : اللغة والموسيقى ، أو عناصر موضوعية ومنها الأفكار التي تتضمنها .

(٤)

أصبح البناء الفني العربي الحديث قريباً من فهم المناهج النقدية الغربية له ، فتنظر إلى الصور الشعرية على أنها صور ضمن تكوين شاعلي ولا يكن دراسة الصورة الصورة على نحو مستقل فهي لا تؤلف وحدها الفصيدة إذ أنها جزء من أجزاء الفصيدة .

وحين يتحدث النقاد عن الثنائيات الفصيدة والصور المتنافرة التي يتظاهها كل شاعلي نراها لا تؤلف وحدة شاملة من دون أن يتظاهها مبدأ من مبادئ

التنسيق . هذا المبدأ يسمى : عصر التأليف والأسلوب .

يبدو أن البناء ليس الأسلوب الذي : « هو صفة لغوية ، على ما ينقل ذلك عن النثر . كما على عن سواي . ولذلك يفرق بينها إذ يرى أن أبدأ من التمييز بين البناء وبين الأسلوب من ناحية أخرى ، فالبنية تنصب بتربك النثر ، بينما عس الأسلوب التنسيق اللغوي المكتوب بما يخص .

والحقيقة أن النص الشعري هو تركيبات لغوية قبل كل شيء وهذه التركيبات اللغوية هي التي تميز بأصواتها وطلائها عن الأثر الذي يحدده هذا النص ، وإذا كان الأسلوب يرتبط بالحدث كان طرق مختلفة في قول الشيء نفسه ، فإن لا اختلاف بين الأساليب ينح من الاختلاف في التركيبات اللغوية .

وقد يفهم من بعض الإشارات النقدية أن البناء ربما ارتبط بالهيكل البناء النصي ، ولذلك عدت نازك الملائكة البناء هيكلًا ولذلك حرته بأنه :

الأسلوب الذي يتخاره الشاعر لمرض الموضوع ، ولكي تؤكد أنها تعني بالهيكل البناء الفني جعلت مهمة هذا الهيكل تتمثل في توحيد الفصيدة ومنعها من التفكيك والانفلات ولما داخل حاشية متميزة

— — —

وبعد أن عرضنا آراء عدد من النقاد في البناء الفني ، هل نستطيع التوصل إلى مفهوم دقيق وواضح لمصطلح البناء الفني ؟ إن وضع هذا التصريف لا يتجلى من صميمه ، لأن النقاد لم يتوصلوا إلى مثل هذا التصريف إلى الجابع المانع . لكننا نستطيع أن نضج حدوداً عامة لهذا المصطلح نعمل النظر إليه باسم بشار الوضوح ، وهذه الحدود تؤلف فيما نرى تقديراً مقبولاً من الفهم لهذا المصطلح

أولاً : لا ينظر للبناء الفصيدة

إلى أجزاء الفصيدة ويتناصروا على نحو مستقل ، إذ أن كل جزء يتضم الأجزاء الأخرى ويتكشفاً ويوضحها ، كما أن لكل عنصر مهمات فنية يؤدونها في البناء الكلي للفصيدة

ثانياً : يعني البناء الفني لصياغة العبارات والصور وتنسيق الألفاظ والتلازم الموسيقي بطريقة تجعل كل عنصر يكمل مهمات العناصر الأخرى وأدوارها والنضاد بين العناصر يخضع لقدرة الشاعر على جعلها تحدث تأثيراً موحداً كما يفعل الموسيقي في النغمات حين يجعلها عدلاً فنيا لتقبله الأذن

ثالثاً : ليس البناء الفني للفصيدة بشكلها الخارجي ، وإنما الشكل بما يتضمنه من تركيبات لغوية والفاظ وموسيقى جزء من أجزاء هذا البناء .

رابعاً : إذا كان المفهوم للوحدة المصنوية يقرب من مفهوم البناء التي فإن الوحدة المصنوية ليست هي البناء ، وإنما البناء الفني يتضمن هذه الوحدة .

خامساً : ليس الأسلوب هو البناء الفني ، وإنما الأسلوب جزء من هذا البناء ، والمفهومان لا يتناقضان ولكن البناء صفة الشمول لأنه لا يتعلق بطريقة الصياغة والتأليف وحدها وإنما يتضمن ذلك فضلاً عن تضمه كل الأحداث والألفاظ والمصوفاً التي تعبر عنها الفصيدة .

سادساً : ومع ذلك يمكن القول إن وضع تعريف جامع مانع لمصطلح البناء الفني وارد ، وهذه الحدود التي وضعتها ليست مطلقة أو مبالية لأن البناء الفني يتعلق بالعالمية الإبداعية التي هي عملية تتخضع للتغير والتجديد الدائم

مجلة الألفاظ - العراق

العدد : ١٩٨٩/٨

أغسطس

## تونى موريسون ذاكره تأتى من البعيد

ترجمة : هبه عادل عيد

منذ أن وطأت أرجلهم السفن المهاجرة ، كانت تأتى كلمة يتعلمونها كلمة « زنجى » . أعرف ذلك لأنى نشأت بينهم . أذكر وأنا بالصف الخامس . أن جالس بجانبى صبي جميل كان قد وصل لثوبه . . ولم يكن يعرف الانجليزية . . ولما كنت أجيد القراءة فقد علمته أياها وصرتنا أصدقاء . . إلى أن جاءت اللحظة التى اكتشف فيها اننى سوداء — زنجية . . عندما تحدد انتمالهم . كل مهاجر يعرف انه ليس فى القاع ، طالما يأتى فوقك وهادة على الاقل — هي نحن .

■ كان اليهود رواداً فى حركة حقوق الانسان وواجهوا الذى تواجهونه اليوم ، يملأنا قسرين — اذن — ذلك الصفاء بين السود واليهود اليوم ؟

● كنت مقتنعة لفترة طويلة بان الصراع بين السود واليهود

● فى احيان كثيرة الشعر بمرارة من العلاقة السائدة بين السود والبيض ، وهاكنا ما يستخدم السود ككيش فداء فى هذا البلد لمنع نشوب حرب اهلية طائفية ، أو على الاقل لمنع حدوث قلاقل اخرى .

لولا وجود السود فى هذا البلد ، لكان مصيرها اليقظة ، ولكن المهاجرون قد قطعوا رقاب بعضهم البعض ، كما فعلوا فى أى مكان آخر . ولكن ان يصبح المرء امريكياً ، فلماذا من اوروبا فإن كل المشترك الذى يجمعك مع المهاجر الآخر هو زندقته . . دون سبب سوى اللون . وبهذا كان المكان الذين قدموا منه ، فإن لوتنا يوحدهم . جميعهم يقولون ، « اتنا لسنا كذلك » . وهكذا بشكل تقنيا الأساس كى تصبح امريكياً .

وحيثما لم يكن عملاً سلبياً بالنسبة لهم بل كان عمل توحيد

ساريت معظم الاعمال المماثلة للمشكلة المتصورة فى الولايات المتحدة . وجاء فى حديث هاتينى البوليتزر (لموريسون) انه بالرغم من الادانة الحادة التى تضمنتها الرواية وقسوة المرسوم المقدم فيها ، الا انها ابتعدت عن الدعاية وعطفت على الرواية صوت الخطاب الشرى .

وهذا نص الحوار :

■ فى معظم رواياتك نجد مواضيع خاصة بين السود والبيض ، فى رواية ( طفل القطران ) تقول احسبى الشخصيات : « البيض والسود لا يتبنى لهم ان يجلسوا ، او يأكلوا معاً او يقوموا معاً بأى شيء شخصى وحميم فى حياتهم . تلك الصورة البائسة تمنى اتنا لن نتجاوز القهورة القاسية بين مختلف الاجناس والطبقات . .

ان يكون الحديث عن الادب والرواية لدى الأدبية الأمريكية — الافريقية ( تونى موريسون — TONI MORRIS ) RISON اتنى نالت جائزة بوليتزر عن روايتها ( المحبوب — BELOVED ) — امرأة طبعاً . ولكنها امرأة سمراء كان للحديث ان يطرق للظلم الموالع على السود وعلى المرأة ، فلمتصيرة لا تعانس لقط على السود بل طالت للمرأة بشكل عام . . وإذا بالمرأة السوداء تعانى تهرأ مزدوجاً . .

ويقدر ما ابصرت الكلمات حسن النص السرورى ( المحبوب ) ، بقدر ما جاءت متصلة للنسق الاجتماعى القاسم مشيرة إلى اتنا ما زلتا نعيش ثم ذلك العصر الاضطهى — ذلك العصر الذى قدمت فى روايتها الأخيرة ( المحبوب ) ، بشكل مغاير للكتابات السابقة ، إذ ابتعدت عن التجارية التى

● حاولت ان اعيش ذلك  
تجربة شخصية . روايتي  
ليست عن الرق كنظام تم  
ارساله بضرارة ، بل هي عن  
اولئك المجهولين الذين كانوا  
يسونهم عبداً ، لقد كتبت عما  
قاموا به ليشتمروا على قيد  
الحياة ، وعن حجم التضحية  
التي كانوا على استعداد  
لتقديمها مهما طال بهم الزمن .  
ان ذلك كان اكتشافاً ملهلاً  
بالنسبة لي ؟

لقد تعرفت على هؤلاء  
( العبد ) بشكل موقن من  
بعضهم الذين سجلوا لمحات  
من حياتهم ، ومن بعض  
الأوربيين الذين كتبوا  
عنهم ... ايضاً قباطنة سفن  
العبد كتبوا سراً عن رحلاتهم  
تلك . ان هذه الفترة موقفة  
بشكل جيد على عكس  
ما يتصور البعض .

ومن بين ما قرأت واقت  
اتباع بشدة ، وصف لسيده  
وضموا لها جرماً في رايها حتى  
لا تتمكن من الهرب . ايضاً  
الانتمى التي كان ( العبد )  
يجبرون على ارتدائها عندما  
يجنون القصب .. كانت اقلية  
طليقة بها قلوب صليحة جداً .  
مما يجعلها ساعته جداً على  
وجوههم .. إلى حد أنهم عند  
عملها كانت جلدة وجوههم  
تذهب معها .. كل ذلك حتى  
لا يأكلوا القصب . هذا بخلاف  
التعليق الذي يترغرون له في  
غرف معدة خصيصاً لذلك ..  
وكانت بعض ادوات التعذيب  
تلك .. يليها ( العبد ) طوال  
الوقت . كان ( الإلزام ) بكل  
معتبه هو المسيطر على طبيعة  
تلك الفترة .

■ هل عَصَصْتُ الى  
اقتراحات خاصة بتغيير البيئة  
المصرية التي تشهدها في  
الولايات المتحدة اليوم ؟

● اتصور ان المشكلة  
المصرية تبدأ من نظام التعليم  
الحالي .. لأن المصرية يمكن

التي استمرت ثلاثة اعوام ، ثم  
بشكل مفاجيء وجدتي افغوس  
في هذه الحصة الطويلة .. هل  
ينقل ذلك — ثلاثة اعوام في  
الرق وعلى ملو ، جبل بعد جبل  
كان قد تأسس هذا النظام وتم  
تكريسه — واليوم هل يمكننا  
القول — حقاً — باتنا قد  
نخلصنا تملأاً من هذا  
الإرث ؟ ..

■ ( المحبوب ) مهداة الى  
ستين مليون اسود لقرا حظههم  
من جراء الرق . هذا الرقم  
المفزع ، هل هو موقن  
تاريخياً ؟

● بعض المهتمين بهذا  
التاريخ اخبروني بانهم ماتوا  
مليون قتيل . اما ستون مليوناً  
فهو الرقم الأقل الذي وجدته  
الذي معظمهم . بعض الراحلين  
عن هؤلاء كتبوا مذكرات قالوا  
فيها : « إننا لم نستطع حير  
النهر — ( يخلصون نهر الكونغو  
الكبير ) — لأنه كان مكتظاً  
ببحث السفاح الذين ملكوا في  
السفن التي تؤلم عبر النهر » .

كانت تجارة الرقيق مثل  
تجارة الكوكايين اليوم —  
وبالرغم من ان التجاريتين ضد  
القانون ، إلا ان ذلك لم  
يوقفهما ، فقد كان الحصول  
على ألف دولار — لمنأ  
لأستاذ — مبلغاً كبيراً في ذلك  
الوقت ، ثروات كبيرة هنا —  
في الولايات المتحدة — جاءت  
بهمه الصخرة .

لقد استقلت ان  
( المحبوب ) ستكون الأقل  
انتشاراً لأنها عن اتاس يرفضون  
هذه الذاكرة .. انها ذاكرة  
منسية عن عدد .. لا كثيرة  
يريدون التوقف عنها ..  
والسود يشعرون بامتنان كبير  
ازامها .. وكان هناك اتفاقاً  
سرياً على هذا التسيان .

■ اتصور ان سبب نجاح  
الرؤية في تلك الرؤية الجميلة  
للكشف اليومى الذي قام به  
السود ضد العبودية ..



■ احباً بشعر لبيش بان  
هذا التعميم الذي تتصلحين عنه

يظلمهم ايضاً في حين ان هناك  
اتجاهات عديدة بين البيش بدءاً  
من ( كو . كلوكس . كلاس )  
وانتهاءً بالكنيسين .

● اننا نعرف ذلك جيداً .  
لقد كان علينا دائماً ان نميز فيما  
بينكم لان حياتنا تتوقف على  
ذلك . كثيراً ما يزعموني كوننا  
مطالين يتحمل الآخسين  
دائماً ، وإذ لم تكن منغمين  
بشكل كامل وبشخصين دائماً ،  
نعد من الأشرار .

■ قلتي مرة بأنه لا يروق  
لك كتابة رواية عن ( الرق ) .  
ولكن ( المحبوب ) الشهر وأخر  
روايك عن الرق ..

● كنت متحمجة تملأاً عن  
تناول تلك الفترة في كتاباتي إلى  
ان ادركت عدم معرفتي بها  
معركة حقيقية ، وعندما بدأت  
أقرأ عن هذه الفترة تملكني  
شعور قوي بظلم هذه الحقبة

هنا من صنع الاعلام ولي أي  
مكان ذهبت اليه في العالم كان  
هناك سود ، احدهم قال لي ،  
ماذا عن السود والأسويين ؟  
ماذا عن السود والكسبيين ؟  
ار هنا في نيويورك بين السود  
والقادمين من بورتوريكو ؟ اذن  
العامل المشترك الوحيد هو  
السود .

السود مقتنعون بأن اليهود في  
هذه البلاد اصبحوا بشكل او  
بآخر يهدأ أنهم يتعاملون معنا  
على أنهم يبيض أكثر من كونهم  
يهوداً .

■ هل يهود ذلك —  
جزئياً — لظهور من يعلني  
السامية من المسلمين السود  
مثل ( لويس فرخان ) ؟

● ( فرخان ) فرد واحد ..  
اسود . لماذا لا يوجد اسود  
واحد متطرف تجاه ( مالير  
كاهانا ) ؟ ثم ( فرخان ) متبوء  
من الطليعة السود . ولا اعتقد انه  
مفاس عادل — ان يمثل اسود  
واحد كل السود .

الحد منها من خلال المتابعة المدرسية. فالإنسان لا يولد حتمياً. إن المتصرية هنا يتم تكريسها عن طريق التعليم. من ما لا يتذكر الحصة التي تعلم فيها أننا نمثل الجانب الآخر للجيش البشري. لقد كان ذلك الشيء بين يقول بكه اليسرى ليست جزءاً من جيشك.

هناك أيضاً مشكلة تتعلق بالعلاقة بين التعليم والسلطة. فالسلطة تضع النظام التعليمي الذي يخلعها. ونحن لا نوجد لدينا البناء التعليمي الذي نحتاجه - فلاباب الأسود أو الأفريقي الأصل المزال يدرس على أنه علم اجتماع ومن سبيل التسامح والتفصيل، ولا ينظر إليه كأي ادب آخر له خصوصيته ورمالياته الخاصة به.

وليل الخوض في كل ذلك - لقد شاهدت منذ أسابيع في التلفزة هنا بعض الأطفال السود يتصايحون ويكرهون بسبب المداينة التي يجلبونها في مدارسهم. لماذا فعلنا نحن إزاء ذلك؟

■ ... ولكن هناك عصف في مدارس السود أيضاً أفعى أن المداينة التي تتحدثين عنها توجد بين السود وبعضهم ..

● السود ضحايا لكثير من العنف. ولا توجد لدى الجبهة أكثر من وجوب مجابهة الجبهة بشكل عام. ولكن إذا كان لم يكن ليقع شيء من تلك الأحداث المؤسفة، لولا تواطؤ القدامى على تلك المدارس والقيادات السياسية في مختلف الولايات.

■ تلك ادانة قوية .. (التواطؤ) يعني أننا راضون عن هذا الوضع ..

● نعم لأن الإنسان يمكنه التغيير. فالمدراس لن تتوقف عن بث المفاهيم المناهضة للسود لأنها في الواقع تمشي إن تعطي الأسود تعليمًا جيدًا،

لأنه سيزاحم على الوظائف عندما يكبر. اليس ذلك ما نسعه هنا دائماً؟

التعليم على هذا النحو لا يعود هو الذي نتاج على السود .. طالما يتم تجاهلهم في الاقتصاد، تعطيل المدن والسياسة الاجتماعية. فإذا أراد أحد بناء مؤسسة لتأهيل السود وجد من يقول له: لماذا أنهم لا يدفعون ضرائب. وإذا أراد أحد بناء مدرسة لصغار الفقراء السود وجد من يقول له: أنهم سينافسون أولادك على الوظائف. لا أحد يهتم بهذا النوع من الصغار.

هناك أخطاء كبيرة لا نجد من يتصدى لها. ووضوحاً من ذلك أسمع حلولاً كوينية لمشاكل كبيرة وحقيقية. طبعا رئيس جليلد للبلاد يمكنه التغيير ويمكنه بث التشريع الذي ظنوا يتشاورون بشأنه عشرين عاماً بحجة أنه لم يُمْكِن. أنه كمن يبنى جسراً على البريق الأول من الثور ثم يقول لا يمكن الوصول عبره. عشرون عاماً لم يستطع فيها أحد أن يُمكِن التشريع. المرء يجب أن يتحمل مسؤولية أن يصبح رئيساً ..

■ في إحدى قصصك يقول شاب أسود: «إنها مهمة شاقة جداً أن تكون سوداً ورجلاً في نفس الوقت». ثم تقولين أنهم تحولوا إلى أوتداه الملابس القريبة وترتكبوا مسؤولية الجمع بين كونهم سوداً ورجلاً ..

■ أنا نفسي لم أجد اعرف على وجهه الفخين ما هي مشيولتهم، فهم لم يعطوا الفرصة لاختيار مشيولتهم. هناك بطاقة ٦٠٪ بين الشباب السود في هذا البلد. ما نوع الاختيار لديهم والحالة هذه؟

■ هذا يقودنا إلى مشكلات القتيات مثل العمل الميكرو، وتربية الأبناء وحلهم دون مشاركة من الأهل. ما رأيك في مشكلات هذا الجيل الأعمى في السود؟

● لا يسلو إن في الأمر مشكلة، ولا اعتقد بأن امرأة بمفردها تدبر بيتاً وترعى ابناتها بشكل مشكلة أو ما يطلق عليه أسرة متفككة. إنها تمتد كذلك اعتقادنا بأن رب الأسرة يجب أن يكون رجلاً.

إن الابوين لا يستطيعان تنشئة طفل يأتمر مما تستطيعه الأم بمفردها. لكنني أؤكد إلى أننا نحتاج إلى المجتمع كله خارج البيت لتنشئة طفل إن فكرة رب البيت الذي يأتي بالمال الأوفر تتضمن الدعوة بأن المرأة - بشكل ما - أقل من الرجل، وأنا نأمل كثيراً لنفصّل بدونه. أنا نفسي ربيت طفلي بمفردي. وأمضي أكثر فأقول إن مسألة العائلة المكونة من أب وأم، قد أثبتت فشلها بالنسبة للسود والبيض على حد سواء. فلماذا نأمل في أن تكون متساوية؟. إنها تزلز الأفراد داخل وحدت صغيرة - وهم يحتاجون إلى وحدت أكبر.

■ ... ومشكلة الحاصل الميكرو ..

● كل جداتنا كن شابات صغيرات عندما حملن، فاما انهن كن في الخامسة عشرة أو في السادسة عشرة عندما كن مسؤولات عن ادارة بيت وتربية اطفالهن وإحياء العمل في لمزرعة أيضاً.

● ... ولكن جداتنا لم يكن لديهن احتمال أن يحمين حياة مغايرة، وعندما كن في الخامسة عشرة أو السادسة عشرة لم يكن لديهن الوقت لمعرفن ما إذا كانت لديهن فترات أو مواعيد خاصة. كن أطفالاً اتجنبن أطفالاً.

● الطفل لن يؤذيهم. إنه يستهلك الوقت، ولكن من هنا يهتم بالمواهب؟ ما المهمة التي تنتظر الشابات بعد المدرسة؟ إلا أننا «قرنا» أن سن اللوغ يستند إلى الثلاثين. لن نتجنب فتاة قبل العشرين ما عرفه هو أنه متى يكون الجسد مستمداً لانتجاب طفل .. توجه المحافظة لانتجابها

الطبيعة أرادت ذلك، شتاً نحن أم أبيتاً ..

■ لا تشعرون بأنه كان يمكن لهؤلاء الفتيات أن يخططن لمستقبلهن بشكل أفضل .. كان يحصلن على وظيفة أو يصبحن مدرسات أو أي شيء آخر؟

● بإمكانهن أن يصبحن مدرسات .. بل طبيبات جراحة أيضاً .. ويجب أن نساعدن ليصبحن جراحات .. وتلك هي المهمة التي أخذتها على عاتقي .. أن أعطين بين ذراعي لا تقول طفلك رائع وأنت أيضاً، وبمكاثك أن تصنع حائك كما شئت، وإذا أردت أن تصنع طبيبة، فقط اتصلي بي - سأعنتي بطفلك. نحن نصر على عقاب كل من لديها طفل .. لانا لا نريد أن نلغ الثمن.

والمواقع لننا لا نتخذ الأم الوحيدة إذا كانت سوداء - أي فقيرة. والدافع هنا ليس أخلاقياً ولكنه مالياً .. هذا ما يرضينا. نحن نعالج الأم الفقيرة أو السوداء بكونها الجبهة .. بينما نحن في الحقيقة لا نهتم ما إذا كانت الأم الغنية لديها أطفالاً أم لا ..

■ وأنت كيف خرجت من دائرة الفقر؟ فالتقود لا تجيء من تلقاء نفسها ..

● ولم لا؟ اليس كل منا يأخذ ما يعطى إليه؟ الأبناء حصلوا على التقود بالوراثة .. ولا أعني هنا الوراثة بمعناها الحرفي .. ولكنني أقصد الامتيازات المتوارثة بين الطبقات الوسطى والمجلى والتي يحد الحصول عليها أمراً عادياً ... أننا أمام نفس شبكة العمل القديمة التي تكرر الامتيازات الطبقة

● مجلة (تايم الامريكية)

(بونى انجلو BONNIE)

ANGELO

العدد رقم ٢١

٢٢ مايو ١٩٨٩

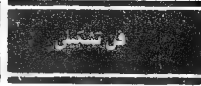
# القاهرة

المجلة الثقافية الأولى

أدب • فكر • فن

تصدر

منتصف كل شهر



## حول معرض السويسيين :

# الثورة الانسانية وابتاع المصر

هانز شافر وردلف روجر تايغر

حنا سعيد

من فنانينا بل ولعلمهم قد استعملوا ما هو أكثر غربة من ذلك في مراسيم غير أن الجديد هنا هو جرأة الفنان في البرح بهذه الشهوات فإذا كان الكثير من فنانينا قد مارسوا تلك الشهوة فإن لا أحد منهم اعترف بها ولم يجرؤ أحدهم على عرض شهواته هذه أمام الناس وإذا كانت الحاجة قد دفعت الفنان إلى صناعة خاملاته والوانه ومن قبله صنع الفنان الفرعوني الوانه من اكاسيد الارض وصفار البيض والغل ومن بعد لجأ الفنان الاوربي إلى الالوان « الستك » والبلستيكية فنانا أمام عصر جديد يطلع فيه الفنان خاملاته الجديدة بنفسه بل يستخدم كل ما حوله لادبائاته الجديدة .

واستخدم هانز في ذلك تكتيكاً تسمح به الخلعة المستعملة فسمح له زيت المحرك بقدرته الهائلة على التشرب والانتشار داخل السطح الفضي لورق الكاسون والنبرينو امكانية الغمر الكامل لورق اللوحه في تلك الزيوت مما اضفى على الأعمال لونا زيبيا يبدأ من الأبيض وينتهي عند مساحات الالوان ومع تداخل لمسات من شحم التشحيم الاميل إلى اللون « الأوليف » والكثافة ومع تحديدات بسورق « السوليتساب » الشفاف لمساحات هندسية واستخدام فرشاه هريضة جداً وخشنة الشعيرات امكن الحصول على ملابس بارزة لتلك الشعيرات في اتجاه من اعلى إلى اسفل ومع الارتشاح تداخلت درجات اللون الأخضر الأوليف مع الارضية الزيتية اللون وعند تداخل البيوتيمون الكثيف اضفى ملابس فنية الاسود بدأت في التفرج كلما خففت كثافة اللون فسمحت بتداخلات لونية في اتجاهات البنات والاوليف الداكن في اتجاه البني والارنج المتجه إلى البني وجميع هذه الدرجات اللونية شفافة تسمح بإرتشاح اللون وشفاقيته لما تحته فيما عدا مساحات اللون الاسود باستخدام البيوتيمون .

ومع عشوة الخدمات المستعملة وصعوبة استخدامها حيث تحتاج في معظمها إلى النار للوصول إلى حد

اكثر جده منه وهكذا تستمر عجلة التحريك القوي على المستوى الادباعت الفنية فإن الساحة الفنية قد شهدت في الآونة الاخيرة عدة محاولات جادة في مضمار الجهد والفروج عن المألوف واستخدام غيلامات جديده كوسيط للابداع الفني على ساحة الفنون التشكيلية والمثال جاز في الجائزة الأولى في صالون الشباب في مجسم انسان المصر . وإذا كانت الرياح حتى الآن تألثنا مشغفه فإن اتفاقيات التبادل الثقافي التي اتاحت حضور عدد من الفنانين السوريين في مصر وسفر بعض الفنانين المصريين إلى سوريا قد اسهمت إلى حد كبير في رياح الانضاج كما اسلفنا .

ولعل الجديد في العرض هو استحداث خلعه جديده على الواقع المصري كخلعه للتشكيل الفني فلم يسبق من قبل ان استخدم فنان مصري زيوت المحركات والشحم المستخدم في تشحيم عجلات السيارة والبيوتيمون « الاسطفت » الاسود على ورق لادباع عمل فني فاستخدم تلك الخدمات في حد ذاته قد تكون شهوة اقترفها الكثير

لعالمنا الساحة الفنية من أن لأمر يرباع من الغرب او الشرق نهى وفي هوبها ابدانا بالتفوج لتمر يملأ السائين أو هي نذير بمطر وهواصف هي اوبيا تقتلع كل غث وحش من الغصون والاشجار ليستمر المعنى الطعفي والمحيق في الحياة وهو الاحتكاك والتواصل وإذا كانت البشرية تستقر في شموض مسرب بالبحيره ما سوف تسفر عنه استقرار عدد من الاعمار الصناعية الثقالية الضخمة في الفضاء المحيط بالأراضي بما سوف تستجيب من اكتمال شيكها لمفردتها على البث المباشر لكل بضاع الكرة الأرضية فإن أحد الجوانب الإيجابية الثرية في هذا المضمار سوف تكون بلا شك هو سهولة انتقال الدلالات الثقافية المحلية عبر العالم ومن ثم فإن منذ الآن فإن عناصر الاقتراب المعرفي على مستويات الآداب والفنون ومن لقلها العلوم قد صارت قلب قوسين .

وإذا كانت سمة الطليعين حاليًا هي كسر المألوف بل والاستفادة من غير المألوف ومحاولة ادخله إلى ساحة المؤلف ليستعمل بدوره مألوفًا لكن يسي الفنان من بعد إلى البحث عن غير مأثور



## بقية الصفحة الأخيرة

شقي في صياغتها . ومن ثم من حقنا أن نتمم بشعارها ، وخصوصاً في جوانبها الإيجابية الخلاقة .

. ومن ناحية أخرى ففى الغرب تيارات فكرية وسياسية شقي ، من أول اليمين الرجعي المتصرى إلى آخر اليسار الإنسانى للتقدم .

ومن هنا فلا ينبغي في حديثنا عن الغرب ، أن ننسى حقيقة هذا التمايز والاختلاف . في الغرب الآن تيار عصى ضد المهاجرين من الوطن العرب والعالم الثالث عموماً . لعل ما يمثله في فرنسا لوين وحزبه المتصرى . ولكن في الغرب في نفس الوقت الآن تيار تقضى إنسانى يدعو لاحترام الآخر ، ويدافع عن حقه في الخصوصية الثقافية ، وفي التمتع بحقوق المواطنة . وهذا الدفاع لا يتخذ فقط شكل الدفاع الفكرى ، وإنما يمتد إلى الممارسة من خلال مظاهرات الاحتجاج ضد الفكر المتصرى ، وفي عاتق أصيل مع أبناء الشعوب المضطهدة .

ولعل تتبع حوار الثقافى الحبيب الدائر في فرنسا الآن ، عن حق الفتيات المسلمات في ارتداء الحجاب في المدارس ، ما يكشف بوضوح عما نقوله . فقد صرحت دانيال ميران زوجة رئيس الجمهورية الفرنسية عن حق الفتيات في التعبير عن خصوصيتهن الثقافية . وقد هوجبت من قبل الجماعات الفرنسية الرجعية لأنها صرحت بذلك . وفي نفس الوقت يدور خلاف على بالغ الأهمية حول العلمانية وسددها ، في ظل مجتمع أصبح متعدد الثقافات .

وهكذا فالغرب ليس كتلة واحدة . ونحتاج إلى منق نقدى في التعامل معه ، لا يضلخ من موضوعيته ، ولا يهون من إنجازاته الفكرية الرائعة ، ولا يقلل من مبادراته الجسورة . غير أن الشرط المبدئى لذلك ، فقة مطلقة في أنفسنا ، ليس على أساس التفاضل بالمخاض ، وإنما في ضوء قدرتنا التقنية على قراءة العالم المعاصر بشرفه وفروبه .

بالتجربة الأولى فوضع لوحاته القوية بين دفتى لوحاته الأقل قوة من حيث الشكل والتوازن وقوة التكوين والموضوع .

ففى التجربة الأولى عرض مجموعة من « الأشكال » لأجسام متداخلة حدثت بفرشاه رفعة ١٠ - ١٢ زينية باستخدام ألوان صناعية مخلوطة ببراف الحديد فأضفت على اللون الأبيض حمرة الصدا وتداخلاته اللونية وعدم انتظام درجات اللون أثناء التأكسد وبلورته الأقرب للتميع وباستخدام اليتومين أيضاً لوسط ولكن مع ترك خلفيات اللوحات على لونها الأبيض الناصع مما أضفى إحساساً بالانفصال والتشكك بين أجزاء العمل ونفس الشيء ينسحب على بقية أعمال تلك المجموعة .

أما المجموعة الثانية التى أحس الفنان بقوتها فضعها بطلاقة الدعوة للمعرض والافتتاح فهو تجربة ثرية جمعت بين نفس الخلفيات السابقة لكن التداخل والانسجام هنا في روح الآداء بين العناصر اللونية وتوظيف شكل برافه الحديد الممزوج بالبلاستيكات الصناعية واللدائن واستخدام اليتومين قد اختلفا بشكل ملحوظ فروح التكوين المتعققة كانت تشوب تلك الأعمال التى لم تزد عن ثلاثة أعمال ١٣ ، ١٤ ، ١٥ والثى أسماها الحاجة للمصمت need for silence ولعل الشحنة الماطفية والمعرفية والتشكيلية في هذه الأعمال الثلاثة هي المبلغ تقصير لقوتها التى تشبه قوة الحديد رغم الصدا الذى يمتريه .

وفى النهاية هي إذا التبادل الثقافى مهم فإن المهم أيضاً هو الاحتكاك بين الفنانين المصريين والأجانب ولا اعنى من ذلك لنزيد من التأثير بهم بل لعلى لا كإن مبالغاً أن قلت أن العكس ربما يكون صحيحاً فالسؤال ماذا لو تواجد الفنانين السوسرين - مثلاً - فى مراسم وكلة الغورى أو المسائر غاته حيث يخصص مرسمين يتحان استمرار الاحتكاك والراء روح الانسجام الإبداعية هنا وهناك .

أفضل للاستخدام فإن ملابس الاعمال قد بلغت حداً ملفتا للنظر من الرقة خاصة في لوحته امرأة وإثنان مختلفان من البشر وعلى التقضى من ذلك اوجت لنا لوحته - بلا اطار - ذكريات حرب يعنف عجب يتور من حركة الفرشاه التى استخدمت اليتومين في خريبات فرشاه قوية وكانها الممارك مع لون غالب على اللوحة أشبه بالأوكر الكتيب الضارب إلى خطرة خفيفة توحى بالقائمة وكان الموقف واحتزاز الفنان من التجربة بكل ابعدها .

وخلاصة القول فإن معرض الفنان هازر شاعر بعد حركة في الاتجاه الصحيح نحو تعريض الفن من تقاليديات الامس ومحاولة جادة لاستشف الفند بموضوعاته وعاماته وطموحاته .

أما رولف روجرنا تأثير فهو فنان مبدع لكنه عرض تجربتان مختلفتان من حيث الروح والحالة النفسية المولدة لكلتاهما وكان الأولى به أن يفصل تلك التجربتان كل عن الأخرى وإنا هنا لا اعنى استخدمه بعض المتحولات التى استخدم فيها الجبس في التعامل مع خامات محلية كمرجرون التخليق والمصير الأحمر المشهور وبقايا الزجاج مع استخدام مؤثر موضوعي لاعطاء الملابس هو السلف المجدول وهذه في حد ذاتها تجربة جيدة ثالثة لكنها إقتصرت على ثلاثة أعمال فقط فرضت بشكل سيء أحد لينة الأعمال فيما عدا تلك التى وضعت في ركن القاعة العليا فقد حد منها استطاعتها ووضعها بين بعد فراغى متظروى مسح برقيتها في زوايا القاعة وقد امتدأ أسفلها أرضية القاعة الحمراء وزاوى القاعة في شكل مشرج ( خداع البصر ) ثم ومن قمة الكتلة المستتة للمخاط يطرح الخط المشكل لتلاقي الحافلين ممتد إلى أعلى هذه القطعة على هذا النحو تطلعي مساسة للرقية للعمل تضيف إليه الأخرتان فكان عرضهما دون المستوى .

أما عن أعمال التصوير فقد عرض الفنان تجربتان الأولى ليست بقوة الثانية رغم أنه بدأ معرضه وانتهى

الأصل ، والذي يفتق من المشروع الصهيوني موقفاً معادياً ، والذي يتولى فضح كل السياسات الإسرائيلية العدوانية .

ولا بد لنا من الإشادة بالأعمال الرائدة للمفكر الفلسطيني القيم في الولايات المتحدة الأمريكية إدوارد سعيد ، وخصوصاً كتاب « الاستشراق » الذي أثار ضجة عالمية لأنه كان أول نقد متكامل للسياسة الثقافية الغربية الموجهة ضد شعوبنا . وقد أضاف إلى ذلك كتابين هامين : الأول عن ، التنظية الفكرية والإعلامية للإسلام في الغرب ، وأصدره بعنوان « تنظية الإسلام » ، والثاني عن الفلسطينيين .

وبالرغم من ريادة هذه الأعمال العلمية الهامة ، فتنحنح إلى مجهود شامل ، لتحليل المؤلفات الثقافية الغربية التي درست وحللت العالم الثالث بشكل عام ، والعالم العربي بشكل خاص ، حتى تكشف الجذور العنصرية الكافية في كثير من النظريات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، التي ترتدي مسح العلم ، والتي يقع في شرابها كثير من الباحثين في العالم الثالث ، ويعتقدون أنها تمثل العلم الصحيح ! وهكذا ينشوء إدراكنا لواقعنا ومشكلاتنا

\*\*\*

غير أن ذلك لا يعني أن هناك كتلة صماء إسمها الغرب ، ليس فيها إختلافات أو تمايزات . لوقنا ذلك لوقعنا في شرك الخطاب الإسلامي المتعصب ، الذي يدين الغرب وحضارته وكل الأفكار الوافدة منه أدانة مطلقة .

الغرب ظاهرة معقدة . وصل عكس التاريخ الرسمي الغربي الذي حاول تأصيل الثقافة الغربية بردها إلى جذورها اليونانية والرومانية ، فإن الغرب الحديث علمياً وفكرياً تأثر تأثراً حاسماً بالثقافة العربية الإسلامية .

وهكذا يمكن القول أننا شاركنا في صنع الحضارة الغربية الحديثة ، مما يدفعنا إلى اعتبارها حضارة إنسانية ، شاركت شعوب



## السيد يسين



اشعلت نيران الحرب العالمية الثانية ، التي سقط في أنوثها ملايين الضحايا .

\*\*\*

قد يرد علينا أن هذه صفحة تاريخية ، طويت وانتهى أمرها باستقلال دول العالم الثالث . ولكن ماذا عن التحيز الغربي ضد الشعب العربي ، وتشويه صورته في وسائل الاعلام الغربية ؟ ماذا عن التحيز الفاضح لإسرائيل في الدوائر الأكاديمية والثقافية الغربية المزعومة ، وباستخدام المنهج العلمي ، وعن طريق حجب الوقائع وتشويه المواقف ، وإتكار الحق التاريخي للشعب الفلسطيني في أرضه المسلوبة ؟ وماذا عن تبرير كل سلوك إسرائيل عدواني ، والتغاضي عن إرهاب الدولة الإسرائيلية ، وفي نفس الوقت التضخيم من خطورة أي عمل فدائي عربي فلسطيني بزعم أنه عمل من أعمال التخريب ؟

لأسف الشديد ، لم يتم حتى الآن التحليل النقدي المتكامل لتحيز الثقافة الغربية ضد الشعوب العربية . وتبرز في هذا الإطار الأعمال النقدية الرائعة لعالم اللغويات الشهير شومسكي اليهودي

## فنن والغرب

في مناقشة مع أحد كبار النقاد المصريين ، أبدى فيها انتداهه من ردود الفعل إزاء رواية « آيات شيطانية » لسلمان رشدي . وقال أليس غريباً أنه في هذه المنطقة من العالم يدين الناس كتاباً لم يقرأوه ؟ وكان يشير في الواقع إلى بدائية هذا السلوك ، مقارناً بالسلوك الغربي المتحضر ، الذي يتسم بالموضوعية .

ووجدتني تلقائياً أقول له : ولكن هذا الغرب المتحضر هو الذي أداننا من خلال فكره العنصري - عشرات السنين بغير أن يقرأنا ! بل أسوأ من ذلك لعله قرأ تراثنا وحضارتنا ولكنه تعمد تشويهها ! فكى موضوعية في هذا السلوك ؟

لقد نشأ الفكر العنصري - كما نعرف جميعاً - مواكباً لحملة التهب الاستعماري لشعوب العالم الثالث . وصيبت - بشكل علمي جذاب - النظرية العنصرية الحديثة في أوروبا على يد مفكرين كبار . ومن يريد أن يرجع إلى أبرز صورهها فليقرأ كتاب جوينو الشهير « دراسة في عدم تساوى الأجناس البشرية » ! ومن يريد أن يرى الفكر العنصري في التطبيق ، عليه أن يعود إلى سجلات التاريخ السياسي والاجتماعي للعالم الثالث لكي يعرف كيف مورس القهر بواسطة قوى الاحتلال والاستعمار ، ولكي يقدّر كم المذابح ضد السكان الوطنيين . باسم رسالة الغرب الحضارية ، أو ما أطلقوا عليه « عبء الرجل الأبيض » ومثولته في تمدن هذه الشعوب البربرية ! بل إن سجل الغرب حافل بالحوادث الجسام ، التي تبرز كيف أن الفكر العنصري الذي أريد منه تبرير يهب شعوب العالم الثالث ، قد تحول إلى الشعوب الأوروبية ذاتها ، واتخذ صيغة النازية والفاشية ، والتي

في معرض الفنانين السويسريين شافر، وتايفر.









تحفة أثرية نادرة  
من القرن السابع الهجري



لوحة للفنان عصمت داوستانشي

